

CAPITOLO 7 L'OTTOCENTO

PARAGRAFO 1.7

CONFRONTO TRA DUE OPERE DEL ROMANTICISMO FRANCESE:

Un personaggio si erge sopra tutti gli altri e, in un certo senso, li rappresenta: nella “Zattera” si tratta dell’uomo con il panno rosso in mano che è il simbolo della speranza e della salvezza; nella “Libertà” è la “Marianne”, simbolo della lotta di un popolo e del suo Nazionalismo.

Da un punto di vista puramente contestuale e storico, i due dipinti rappresentano fatti realmente accaduti rappresentativi della passione e della sofferenza umana, che esplicitano perfettamente i caratteri eminenti dell’arte romantica.

“**La zattera della Medusa**” di Theodore Gericault e “**La libertà che guida il popolo**” di Eugene Delacroix hanno così tanti punti in comune da rendere il confronto un passaggio obbligato nell’analisi di entrambe le opere e del contesto storico-artistico che le ha generate.

I due quadri si collocano cronologicamente nella prima metà del XIX secolo, quello di Gericault è il più antico per qualche anno appena. Entrambe traggono ispirazione da importanti fatti di cronaca dell’epoca che diventeranno metafora e allegoria di una nazione, la Francia, che aveva concluso il XVIII secolo con la grave sconfitta socio-politica della Rivoluzione.

L’opera di Gericault, presentata nel Salon di Parigi nel 1819 suscitò grande scalpore per il macabro realismo del soggetto e perché la rappresentazione fu interpretata come un’allegoria della crisi politica del tempo.

“**La zattera della Medusa**” ritrae la parte finale del triste naufragio della fregata Medusa, che il 5 Luglio 1816 si incagliò nel fondale sabbioso delle coste della Mauritania. Oltre duecentocinquanta persone si salvarono grazie alle scialuppe di salvataggio, ma la ciurma, composta da centoquarantasette persone, dovette imbarcarsi su una zattera di fortuna, qui rappresentata, nella quale dovettero lottare con le unghie e con i denti pur di salvarsi la vita. Solo tredici furono i superstiti di quella orrenda tragedia che Gericault trasformò in un capolavoro, segnando una svolta nella storia dell’arte e tracciando una vera e propria linea di confine tra il Neoclassicismo e il Romanticismo.

L’atteggiamento pensoso e indifferente dell’uomo in primo piano, ammantato di un copricapo simbolicamente rosso sangue, che stringe il corpo esanime di un giovane quasi travolto dai flutti richiama l’evidente sentimento di alienazione dalla realtà che caratterizzerà le “Monomanie”. L’uomo si configura come il manifesto della rassegnazione alla malignità della vita e della natura e si contrappone alla manifesta volontà di speranza degli uomini posti nella parte opposta della tela.



Theodore Gericault, *La zattera della Medusa*, Olio su tela, 1819, Parigi, Museo del Louvre.

“**La libertà che guida il popolo**” trae invece ispirazione dalla Rivoluzione di Luglio, una sommossa popolare avvenuta tra il 27 ed il 29 Luglio del 1830 a Parigi, in risposta alle ordinanze di Saint-Cloud, emanate dal re Carlo X. La rivolta si concluse con la destituzione dell’ultimo re Borbone di Francia. Delacroix con la sua opera, si propose di realizzare un manifesto delle aspirazioni del popolo romantico, attraverso l’esaltazione di uno dei suoi valori cardine: la libertà, ispiratrice della Rivoluzione Francese.



Eugene Delacroix, *La Libertà che guida il popolo*, Olio su tela, 1830, Parigi, Museo del Louvre.

In entrambe le opere l’azione si sviluppa a partire da un ammasso di cadaveri, ma, mentre ne “La zattera della Medusa” i corpi restano ben delineati e definiti, nell’opera di Delacroix le spoglie dei combattenti non hanno linee ben marcate e decise, ma sembrano quasi amalgamarsi l’una con

l'altra, probabilmente per accentuare il messaggio di unione tra le classi sociali rappresentate e unite in nome della Nazione e della Libertà.

Gericault e Delacroix fanno in queste opere un uso simile delle cromie. Intorno alla scena principale, il pittore della "Medusa", dipinge il mare stravolto da una tempesta le cui onde generano un sentimento di angoscia e impotenza in perfetta armonia con il sentimento del "sublime" Romantico: le onde del mare sono dipinte con un intenso colore verde-acqua per creare un maggior contrasto con la zattera. Lo sfondo presenta delle cromie diversificate: l'orizzonte in cui si scorge il profilo della nave Argus, è dipinto con colori più chiari, aventi il duplice scopo di presentare la possibilità di salvezza e di attirare lo sguardo dello spettatore rischiarando la scena altrimenti soffocata dalle sfumature tette e cupe della zattera. Analogamente il pittore della "Libertà" pone intorno alla figura semi-nuda della Marianne (o Magdaleine), che sarà simbolo della futura Repubblica francese, uno scenario dai colori cupi che ben rendono l'idea della città come un campo di battaglia. La donna reca in mano la bandiera del tricolore francese dai brillanti rosso, bianco e blu e una baionetta simbolo della lotta estenuante e travolgente che il popolo sta combattendo per la libertà. Le cromie ritornano chiare solo nello sfondo parigino e nella polvere sollevata dall'esercito ordinario anche questa volta con il fine di alleggerire il peso cromatico e concettuale dell'opera. Le **strutture cromatiche** sono quindi simili.

Un altro aspetto dei due dipinti che viene trattato in maniera simile dai due autori è lo sfondo. In entrambi i casi osserviamo un contesto molto confuso, in perfetta armonia con le scene rappresentate; nella "Zattera" lo sfondo è quello del mare in tempesta che riversa tutta la sua furia e il suo impeto contro la fragilissima zattera; nella "Libertà" lo sfondo è, se possibile, ancora più confuso in quanto formato da terra, nuvole di polvere, barricate. Ciononostante in entrambe le opere si possono scorgere gli obiettivi protagonisti: l'Argus (la salvezza) e Parigi (la libertà), simboleggiata dalle torri della cattedrale di Notre Dame.

Analisi delle strutture compositive.

"La Medusa" presenta ben due geometrie principali, sebbene simili: due piramidi aventi le basi coincidenti, ma i vertici distinti. Nella prima piramide questo coincide con la sommità dell'albero della zattera stessa; nella seconda, invece, con il Jean Charles che sventola un fazzoletto rosso verso la nave Argus, lontano profilo della salvezza. Allo stesso modo Delacroix compose la sua opera con una struttura piramidale il cui vertice è rappresentato dal tricolore francese tenuto saldamente dalle mani della Marianne.

Le strutture compositive sono simili ma differiscono per un particolare molto importante: mentre nella "Medusa" l'occhio dell'osservatore sta dietro i corpi dei superstiti ed è guidato verso la silhouette della barca in lontananza, nella "Libertà" lo spettatore si vede venire incontro tutto il popolo in rivoluzione. Nella prima opera, quindi, l'azione che si sviluppa verso l'orizzonte pone i corpi senza vita in secondo piano, nella seconda, invece l'azione si sviluppa in senso esattamente opposto e i corpi senza vita di due uomini definiscono il primo piano. Questa differenza appare quasi necessaria se si considerano i differenti scopi delle opere: Gericault vuole fare in modo che chiunque guardi la "Medusa" venga rapito dalla criticità del momento e senta quindi la gioia di vedere una possibilità di salvezza. Delacroix, al contrario, vuole mandare un messaggio a popolo francese e a qualunque popolo oppresso facendo in modo che l'osservatore venga catapultato nell'azione stessa del dipinto e ne senta tutto il peso ideologico.

La differenza principale tra le due opere è costituita dalle linee di forza che animano i due dipinti. Nella "Medusa" ve ne sono due: una costituita dai tiranti della vela che guida l'occhio dello spettatore verso le terribili onde che minacciano la zattera; l'altra parte dai piedi del cadavere in primo piano a sinistra e, passando di corpo in corpo, attraversando prima cadaveri e poi corpi vivi, giunge al vertice della piramide principale dalla parte opposta; il drappo rosso sventolato da Jean Charles. Quest'ultima è la maggiore linea di forza del dipinto che, come disse Justin Wintle: *ci conduce dai morti nell'angolo sinistro del quadro ai vivi del vertice destro*. Per quanto riguarda la

“Libertà” Delacroix non pensa ad un’unica linea di forza che esprima il movimento generale, ma crea l’idea di una linea di forza per ogni personaggio principale: dal sopravvissuto in giacca blu che guarda con ammirazione la Marianne, al ragazzino con le pistole in primo piano; dalla spada alzata in segno di vittoria al chiasmo policeteo della Libertà stessa, dove, seppur non ci sia una vera e propria linea di forza, il braccio è proteso in avanti e sembra quasi indicare un luogo verso cui far convergere tutti i personaggi rappresentati. Tutti i soggetti simboleggiano qualcosa: la donna è la **Libertà**, il bambino armato, il **Coraggio**, il ragazzo ai piedi della Marianne, la **Fede negli ideali**, i cadaveri in primo piano, la **Morte**.

In entrambe le opere sono presenti riferimenti Neoclassici, dal “Galata morente” in Gericault alla “Venere di Milo” in Delacroix, ultimi aliti del respiro del mondo classico. Ma, tutto ciò che vi è di classico nel quadro di Gericault, scompare quasi del tutto in quello di Delacroix: non più corpi michelangioleschi ben illuminati e ben modellati nei corpi turgidi e scoperti a sfidare l’impeto dei flutti, ma un profilarsi di figure in controluce le cui ombre si mescolano con i fumi della battaglia.

PARAGRAFO 2.7

ANCORA UNO SGUARDO ALL'OTTOCENTO: L'INFLUENZA DEL GIAPPONE.

Fino al 1853 il Giappone aveva tenuto chiuse le sue frontiere, ritenendo che qualsiasi contatto con la cultura e realtà sociali diverse dalla propria potessero diventare nocive. In quell'anno, però, una squadra navale americana penetrò nella baia di Uraga e il Giappone fu costretto d accettare di commerciare con tutti i paesi stranieri.

L'apertura dei porti giapponesi ai mercati internazionali permise la diffusione di Europa delle xilografie di grandi maestri nipponici, quali Hokusai, Hiroshige, Utamaro, Eisen. La novità portata da queste opere, nuove agli occhi degli europei, ebbe un effetto dirompente e virale sulla pittura e la moda del tempo, influenzando notevolmente diversi artisti, tra cui Monet, Degas, Toulouse-Lautrec, Gauguin e, naturalmente, Van Gogh.

La sensazione che ebbero gli europei fu quella di poter finalmente conoscere quel mondo mistico e affascinante che avevano sempre potuto solo sognare. In questo contesto di vera e propria scoperta sociale e culturale, l'arte non poteva non avere un ruolo privilegiato; è infatti proprio in quel periodo che gli artisti europei scoprono l'arte del Sol Levante e se ne innamora, portando alcune delle sue caratteristiche nelle loro opere. Ad amare particolarmente l'arte giapponese fu la Francia dove, nel 1873, l'incisore Philippe Burty coniò il termine "**japonisme**" per indicare il gusto dell'arte nipponica.

Nel 1867 il Giappone partecipò all'esposizione universale tenutasi a Parigi, inviando cento stampe e generando l'interesse del mondo verso di se; i prodotti di origine giapponese cominciarono ad essere di moda e influenzarono, sotto svariati aspetti, l'arte europea. Le stampe giapponesi erano in grado di generare un senso di armonia e pace, permeati da una dimensione esotica data dalle particolari caratteristiche: l'uso di colori puri, vivaci e brillanti, spesso non realistici e in contrasto tra di loro, assenza di chiaroscuro e il recupero del nero rispetto all'Impressionismo; la bidimensionalità, le marcate ed eleganti linee di contorno, sinuose e sottili; l'interesse per la natura morta e per il dettaglio; l'adozione di un punto di vista più dall'alto e un senso prospettico che tende a cogliere uno spazio quanto più ampio possibile che pur mantiene estrema nitidezza.

L'operato degli artisti giapponesi, comunque, influenzò i pittori impressionisti che, nonostante rifiutassero alcuni aspetti formali, quali linee di contorno e bidimensionalità, ispirandosi ai medesimi temi cominciarono ad imitare alcune stampe e a sperimentare nuovi tagli compositivi e a produrre opere in cui era presente il sincretismo tra le due correnti pittoriche.

Tra i pittori impressionisti grandemente colpito fu Monet il quale cercò di ricreare, tra l'altro, un giardino orientale nella sua casa di Giverny, così come viene mostrato nel collage successivo che dimostra l'evidente affinità di ispirazione nell'opera dell'autore francese, rispetto a quella di pochi anni precedente dell'artista giapponese.



C Monet, *Stagno delle ninfee, Casa di Giverny.*

Utagawa Hiroshige, *Recinto del santuario a Kameido.*

L'interesse di Monet è rivolto verso i fenomeni della natura, la luce, il tremolio dell'acqua, il vento: un mondo fatto di mille sfumature, di vapori e nebbie; la sua ricerca lo porterà ad una completa disgregazione della forma, a conclusioni opposte alla perfezione calligrafica e alla nettezza cromatica delle stampe giapponesi.



C Monet, *Donna col parasole* (particolare), Olio su tela. 1886, Parigi, Museo d'Orsay.



Utagawa Hiroshige, *Neve a Asakusa* (particolare), 1845, Ginevra, Collections Baur.

PARAGRAFO 3.7

VINCENT VAN GOGH: RELAZIONI CON LA CULTURA FIGURATIVA GIAPPONESE.

Van Gogh giunto a Parigi nel 1886 con il fratello Theo avrà un rapporto quasi mistico con l'arte giapponese. Ad Anversa aveva già acquistato alcune stampe che poi appese nella casa gialla di Arles. Dalla copertina di "Paris illustreé" del 1886 nasce uno dei tre "d'après" di van Gogh: **Japonaisaerie: Oiran**. È l'opera "**La Cortigiana**" in cui l'artista olandese sembra realizzare una vera e propria stampa giapponese. Qui, infatti, ritrae una cortigiana che in realtà ha l'aspetto di una Geisha, su uno sfondo monocromatico puro (giallo) che annulla ogni parvenza di tridimensionalità e che è, a sua volta, circondata da un tipico paesaggio giapponese, ovvero quello di un laghetto con le ninfee e canne di bambù, con la presenza di due rane e due gru. Le rane e le gru sono un riferimento, forse ironico, al mestiere della geisha, perché "grenouille" (rana) e "grue" (gru) in francese sono usati per definire le "prostitute".



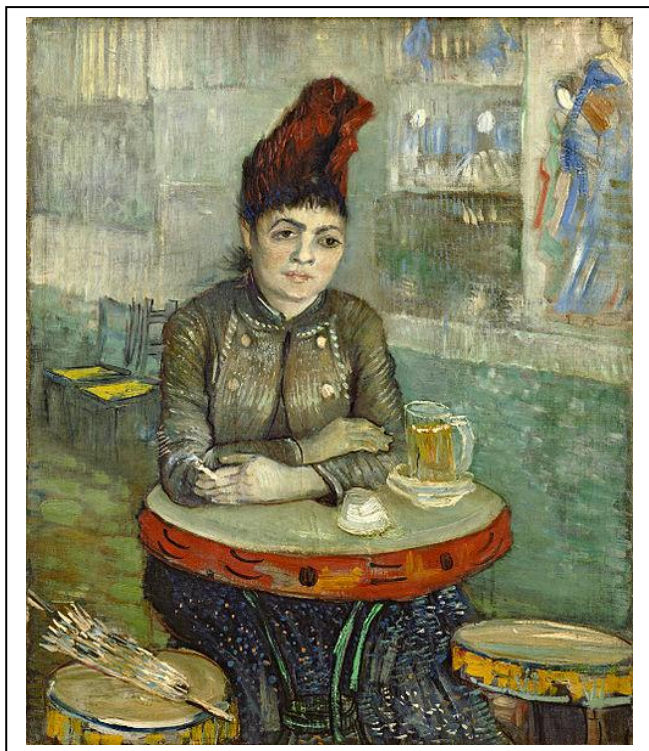
Vincent Van Gogh, *Giapponeseria: Oiran*, Olio su tela, 1887, Amsterdam, Van Gogh Museum.

A Parigi la tavolozza di Van Gogh si schiarisce, quindi, dai toni terrosi e tetri della prima produzione e sboccia la passione per l'arte giapponese, mentre il fratello Theo, mercante d'arte, conosce i principali esperti del mondo giapponese. L'attrazione verso il vago e l'esotico orientale diventa conoscenza critica e magistrale dei più grandi artisti giapponesi. Van Gogh copia le xilografie dei maestri Hiroshige, Eisen e Hokusai, ne carpisce caratteristiche e tecniche che usa nei suoi dipinti: la tavolozza viene liberata dai colori cupi e malinconici dei "Mangiatori di patate" (1885) che vengono rimpiazzati da colori puri e splendenti che campiscono ampie porzioni di tela; il giallo è il colore più usato mentre scarseggia l'uso del rosso, viene ripreso il nero, abbandonato dagli Impressionisti; i tratti sono brevi e ampi, si mischiano quelli lunghi e sottili usati per riprodurre le ombre causate dalla ruvidità delle carte giapponesi. La collezione dei due fratelli si

arricchisce di più di cento pezzi e del volume “*Le 100 vedute del Fuji*” di Hokusai (la collezione è conservata al Museo Van Gogh di Amsterdam). Una figura che Van Gogh conosce Parigi è Siegfried Bing, mercante d’arte nipponica e uno dei maggiori esperti del tempo.

Parole di Van Gogh da Campisi

Nel 1887 l’artista organizza due mostre di arte giapponese che ebbero scarso successo. Dalla prima esposizione rimane il bellissimo ritratto di Agostina Segatori seduta ad un tavolo a forma di tamburino:



...gli occhi della donna, con cui l’artista ebbe una tormentata relazione, guardano stanchi oltre l’osservatore; sullo sfondo stampe giapponesi tinteggiate di blu descrivono la scena del “Cafe du Tambourin” di cui la donna era proprietaria e in cui fu allestita la mostra.

Vincent Van Gogh, *Ritratto di Agostina Segatori al Cafe du Tambourin*, Olio su tela, 1887, Amsterdam, Van Gogh Museum.

A proposito di Parigi, scriveva così il pittore: “*qui vivrò un’esistenza da pittore giapponese, che vive nella natura come un piccolo borghese. Tu stesso senti che è meno lugubre della vita dei pittori decadenti. Se riuscirò a vivere abbastanza a lungo, diventerò una specie di papà Tanguy*”. Questa citazione fa capire chiaramente l’idea che l’autore aveva degli artisti giapponesi, in perfetto contatto e armonia con la natura e con un atteggiamento di solidarietà sociale e umana indirizzata alla bontà e disponibilità che apprezzava e ritrovava in Tanguy, a cui voleva ispirarsi.

È così, infatti, che un altro personaggio omaggiato attraverso uno sfondo di stampe giapponesi si ritrova nel ritratto di Julien Tanguy, amico e protettore di giovani artisti, tra cui lo stesso Van Gogh. Le stampe non sono solo preziosismi del gusto decorativo, ma il correlativo alla positività e solarità del personaggio raffigurato.

Per Van Gogh le xilografie hanno valenza simbolica e didattica e lo studio delle stesse accenderà le cromie nella sua opera.



Vincent Van Gogh, *Ritratto di Julien (pere) Tonguy*, Olio su tela, 1887, Parigi, Musèe Rodin.

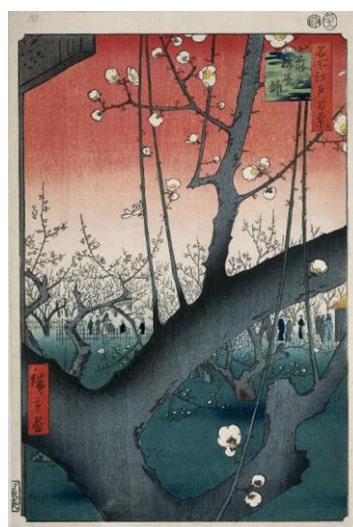
Il dipinto raffigura Julien Tonguy, proprietario di un colorificio parigino da cui Van Gogh stesso e molti altri artisti si rifornivano. Egli, chiamato “pere” dal francese “padre”, per il suo spirito caritatevole con cui aiutava economicamente molti artisti dell’epoca, aveva allestito una piccola galleria d’arte nel suo negozio, con le opere che gli artisti gli offrivano in cambio dei colori. Van Gogh lo ritrae ben quattro volte e due di questi dipinti hanno sullo sfondo una sorta di esposizione di stampe giapponesi, che sembra avessero un qualche significato simbolico che facesse riferimento alla personalità dell’uomo. In particolare, nel ritratto conservato al Museo Rodin di Parigi la figura si staglia come una sagoma scura dinanzi al fondo decorato, seduto con grandi e tozze mani raccolte in grembo. Sullo sfondo si trova una serie di stampe che rappresentano simboli del Giappone come la Geisha, i Samurai, il ciliegio in fiore, il Monte Fuji, dipinti con quella linea sinuosa e curva che, nonostante la bidimensionalità, fornisce l’idea del movimento al dipinto intero. Anche l’accostamento di colori puri e apparentemente stridenti è di matrice orientale e, e tutto ciò, nel suo insieme, fa di questa opera il simbolo del “**Giapponismo**” di Van Gogh.

L’artista rimane quasi folgorato dall’arte giapponese che assume per lui non solo valore artistico, ma anche filosofico. Il Giappone diventa quasi un’ossessione: parte da una fase iniziale in cui cerca di rappresentare la realtà attorno a sé come una stampa giapponese ed arriva in un punto in cui trova il Giappone intorno a lui nel Sud della Francia, ad Arles. Qui percepisce nell’atmosfera la possibilità di realizzare uno dei punti che condivideva con la filosofia artistica giapponese, ovvero “la creazione di una comunità di artisti che si dedicassero alla pittura in completa pace con se stessi, ma soprattutto con la natura”. Infatti invitò più volte l’amico Gauguin, ma non riuscirà mai a realizzare il suo sogno utopico e scriverà al fratello Theo: *”vorrei che passassi un po’ di tempo qui, capiresti dopo un po’, l’occhio cambia, si vede con un occhio più giapponese, si sente il colore in*

modo diverso”. Il sogno tanto cullato crollerà molto presto: la lite con Gauguin, la durissima punizione che Van Gogh infligge a se stesso (il taglio di una porzione dell’orecchio), riporteranno l’olandese con i piedi per terra, in un clima di angoscia che emerge chiaramente nell’Autoritratto con l’orecchio bendato con la presenza nello sfondo di una stampa orientale, ultimo retaggio dell’impossibile nella geisha in un paesaggio di Torakiyo. Da quel momento spariranno le riproduzioni di stampe giapponesi nelle sue tele; ma pochi mesi prima della sua morte, per la nascita del figlio di Theo, chiamato Vincent, Van Gogh regala al nipote il dipinto di un ramo di mandorlo in fiore, tipico simbolo augurale nella cultura giapponese, nonché libera interpretazione di una delle più belle opere di Hokusai; segno di un’illusione che egli continuò a mantenere o soltanto a sperare per gli altri, messaggio da lasciare ai propri cari prima che la sofferenza e la lottia lo conducessero a togliersi la vita. E così proprio l’artista dirà: **“ma ,insomma, non è quasi una vera religione quella che ci insegnano questi giapponesi così semplici e che vivono in mezzo alla natura come se fossero essi stessi dei fiori? E non è possibile studiare l’arte giapponese, credo, senza diventare molto più gai e felici, e senza tornare alla nostra natura nonostante la nostra educazione e il nostro lavoro nel mondo della convenzione”**.



V. Van Gogh, **Giapponeseria: albero di susine in fiore**, 1887
Olio su tela, Amsterdam, Van Gogh Museum



U. Hiroshige, **Plum Orchard, Kameido**, 1857
xilografia, New York, Brooklyn Museum

PARAGRAFO 4.7

MODULO 1 CLIL: EDUARD MUNCH AND THE ORIGIN OF EXPRESSIONISM.

Munch is a great forerunner of Expressionism not only for his choice of suffering in his works produces specific formal solutions.

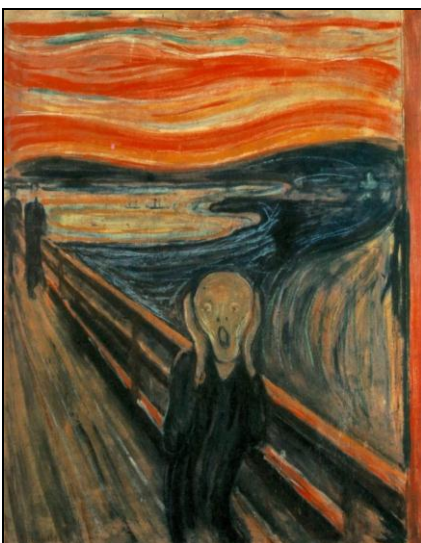
For instance he represented:

- **Anxiety** by radiating lines around the figures' heads;
- **Madness** by reddish colours in the environment;
- **Fear** by the dramatically receding perspective of streets, fences, bridges, beds;
- **Detachment from visible reality** by a greater contact with inner feeling showed by the boundaries between the figures and their background.

So he showed profoundly earthly themes and used the suffering of his own life: loneliness, illness (sickness and madness), death, erasure of individual identity crises of moral values and religion.

Munch used some different art-techniques as:

1. **Wood-cut or xylography:** a type of print made by inking a block of wood that has been carved in relief;
2. **Watercolour:** a paint made with water-soluble binders that produces a transparent effect;
3. **Tempera:** a fast-drying paint made from coloured pigment mixed with a water-soluble binder (such as egg yolk);
4. **Lithography:** a type of print-making based on the incompatibility between grease and water (ink) applied to a smooth surface of stone or metal.



E. Munch, *The scream*, Casein waxed craion and tempera on paper (cardboard), 1893, Oslo, National gallery..

The Norwegian artist Edvard Munch painted “The scream” after the end of the Realist era, when artists wanted to show off their technical skills. It was also painted right before the **Expressionism** (an art movement born and developed during the beginning of twentieth century) when some artists wanted to put a focus on the expression of their inner feelings and emotions through their art. So Munch was a great forerunner of Expressionism not only for his demonstration of suffering but also because he produced specific formal solutions for nature, life and human’ s figure in his works.

The Scream's composition exists in four versions: one version in oil, tempera and pastel on cardboard, two pastel examples and a final tempera painting. Munch also created a lithographic version in 1895. The various renditions show the artist's creativity and his interest in experimenting with the possibilities that can be obtained by an array of materials, at the same time the work's subject matter fits with Munch's interest dealing with relationship, life, death and dread.

This work can be considered as an autobiographical work and in Munch's diary January, 22, he wrote about inspiration for the scene: "*I was walking alone the road with two friends - the sun was setting - suddenly the sky turned blood red -I paused, feeling exhausted, and leaned on the fence - there was blood and tongues of fire above the blue-black fjord and the city- my friends walked on, and I stood there trembling with anxiety-and I sensed an infinite scream passing through nature*".

The painting is done in only a few basic and primal colors. This is unusual for a work of this period, as many of the competitive and collaborating artists of Munch used a multitude, almost a surplus of basic colors and joined-mixed colors to recreate the effect of natural beauty. Munch made this choice because he wanted to create a very strong emotional painting, in fact “The Scream” offers a diversity of emotions, from fear and panic to excitement and even rage. The use of light helps to bring out in the viewer a sense of anxiety and drama of nature because it gives a sense of immediacy of the event represented, hitting the main figure from the front as if it was illuminated by the light of a flash. Munch filters the real through his state of mind, his inner suffering and his fear.

In this painting there are three persons; one of these is the main figure placed in the lower part of the composition, in foreground; the others go out and leaves him alone and hopeless- Sky is showed with long tongues of red such as blood. The three men are walking in a bridge on the Oslo fjord. The sunset colors give a strong intensity to the painting. Munch expressed. The impotence of man in front of the greatness of nature through his way of painting: the **bridge**, which extends to a steep angle from the middle distance to the left to fill the foreground; a **landscape** of shoreline, lake or fjord and hills; the **sky**, which is activated with curving lines in the tones of orange, yellow, red and blue-green. The **human figures** are clearly separated from this landscape by the bridge. The two faceless standing figures in the background belong to the geometric precision of the bridge, while the lines of the foreground, the figure's body, hands and head take up the same curving shapes that dominate the background landscape. The figure on the bridge, who may even be a symbol of Munch himself, feels the cry of nature, a sound that is internally sensed rather than heard with the ears. Munch's approach to the experience of “synesthesia” or the union of senses, results in the visual depiction of sound and emotion. Munch wanted to express internal emotions through external forms and thereby provide a visual image for a universal human experience. Since The Scream's first appearance, many critics and scholars tried to determinate the exact scene depicted, as well as

inspiration for the screaming figure. Scholars made some theories, they considered the reddish sky in the background as the artist's memory of the effects of the powerful volcanic eruption of Krakatoa, which deeply tinted sunset skies red in parts of the Western hemisphere for months during 1883 and 1884, about a decade before Munch painted the *Scream*. Some have even hypothesized that the red sky stands for the blood that the little boy would have seen in his dying mother's fits of tubercular coughing.

The *Scream* has a lot of similarities with Vincent Van Gogh's art "*Starry Night*". Both paintings were painted near the end of the century, using bright exaggerated colors and simple figures and shapes; both artists struggled with insanity during their lifetimes. Unlike Van Gogh, Edvard Munch received much public attention for his art, during his actual lifetime and artistic career, but *The Scream* and *Starry Night* are some of the most reproduced and famous pieces of art in the world today.



V. Van Gogh, *The Starry night*, oil on canvans, 1889, New York, The Museum of Modern Art.



E. Munch, *Desperation*, oil on canvans, 1892, Stockholm, Theilka Galleriet.

It may genuinely seem the "*Scream*" at first sight, but actually *Desperation* is the groundbreaking for the most famous painting by Edvard Munch. Also known as *Sick Mood at Sunset*, it was painted by Edvard Munch in 1892 and even though it was realized before the better-known *The Scream* (1893) and *Anxiety* (1894-1895), it already anticipates the same figurative and psychological features of its two "twin" masterpieces.

The picture represents in the foreground a man standing on a bridge in Nordstrand (an Oslo's district), looking towards the landscape below, while two people, who are friends of the artist, as he himself states, keep walking in the background without paying attention to him. The man observes the descendent leaning against the railing, totally immersed in his thoughts and listening to the distressed voice of his soul, while the same anguish doesn't "infect" the two people behind the man. The scene is set at the dusk, as we can understand by the long, wide and undulating brush strokes of the burning sky, which go from pale yellow to strong and sparkling orange-red, and the intense and gloomy shades of blue and green of the fjords and of the bridge itself.

The bridge crosses diagonally the lowest 2/3 of the picture, going from the left side to the right-bottom corner. The rest of the painting is filled by the Norwegian natural landscape and the by sky, that completely covers the highest section (about a quarter of the entire canvas) of the piece of art. It is absolutely impossible to find any axis of symmetry and the sense of perspective is given only by the lines of the bridge, that lead to the vanishing point beyond the figures of the friends.

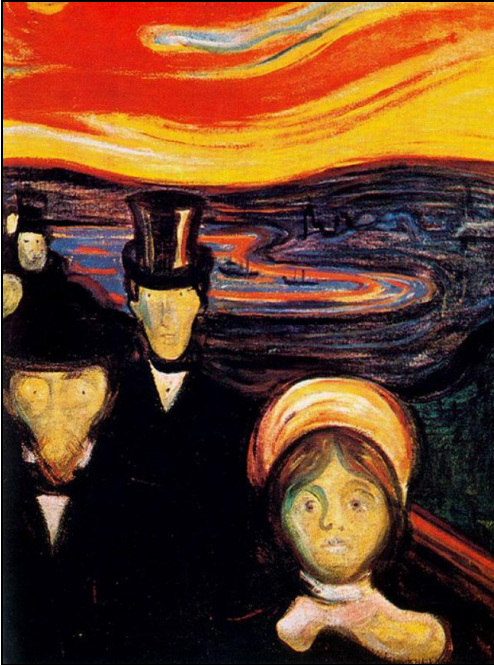
Differently from what we could expect, *Desparation* doesn't show evidently the feeling communicated by the title of the work: while in *The Scream* and *Anxiety* the expression of the subject is clearly anguished, in this painting Munch chooses to leave the face blank and featureless, since it is paralysed and disabled to feel any emotion by such desperation. The picture therefore represents the first step of an ideal "ladder of human pain", whose climax is a silent explosion of madness and desperation of *The Scream* itself. As Munch wrote many times the inspiration for this picture came from a fact of his life: he was walking down a bridge when suddenly he was left alone by his friends and felt "an infinite scream spreading from nature in the air" at sunset. The scene provokes, like his more famous companion, a sense of anxiety and alienation that represents the main features of Munch's works, which are strictly linked to his biographical experiences. Actually, they reflect Edvard's devastation for the loss of his mother but mainly of his sister.

The scenery has an important ideological meaning: while for many impressionist artists **sunset evokes** the idea of quietness and serenity, in Munch this view is overturned and with his strong red, which is the colour of blood (reminding of the death of her sister), it mirrors the **anxiety** and the **restlessness of man's mind**, shocked by upsetting feelings, a man who "hears, suffers and loves" as Munch said. The recurrent Oslo bridge apart from nature is a clear symbol of terror and anxiety, where the artist finds himself wandering, like a senseless automat, and can be interpreted as the tension which separates before and after, where we as human beings can find ourselves alone, crying or being observed. The two men from behind, instead, underline the alienation and isolation of the man in the foreground and don't seem to be struck by those feelings. This one feels lonely and misunderstood and can be read as an ordinary metaphor for the vulnerability of contemporary man and at the same time as the archetypical idea of life as an incommunicable experience to others.

The interest in men's deepest and darkest aspects is a peculiar characteristic of Munch's artwork. The artist choices rejects realistic painting according to the maximum expressive power. Unrealistic colours and exaggerated traits (in this case the emptiness of the face) contribute to describe feelings more than making the scene credible. The contrast between the curves of the landscape and the straight lines of the bridge represents the inner conflict in the artist's psyche, between being stable or unstable. All these features, together with the abandonment of the perspective and the absence of symmetry, make this picture and Munch himself expressionist, although the movement was properly instituted only at the beginning of the twentieth century. The artist is not interested in describing the objective reality, but the emotion and the response occurring in human beings. His attitude to nature makes him watching it only as a projection of a psychological sense and no longer it has any significance when it is separated from the emotional reactions caused in human mind. In the end, it is important to take into account Munch's choice of writers, authors and musicians, when developing his pictures. He made a point comparing himself with Ibsen and his treatment of figure composition was stimulated by Strindberg's psychological dramas.

“I saw all people behind their masks: smiling, phlegmatic, composed faces, I saw through them and there was suffering, all of them: pale corpses, who without rest ran around, along a twisted road at the end of which was the grave.”

E. Munch, 1916



Edvard Munch, *Anxiety*, 1894, oil on canvas. Munch Museum of Oslo, Norway.

Although written many years after he painted them, this evocative description suggests the fraught state of the figures in images such as *Anxiety* and *The Scream* which are among the most powerful and iconic works Munch created.

With their shocking use of perspective, these pictures recall the Impressionist cityscapes Munch made of Paris two years earlier.

He re-imagined those brightly colored daytime streets and turned them into a nightmare of staring faces, darkened avenues and isolated Norwegian settings.

Anxiety, one of Munch's masterpieces, is the manifestation of existential discomfort about the modern reality, stripped and emptied of any meaning: the human being lives in a world which is indifferent to his primordial need of happiness and where, by the time, anxiety is the prevalent feeling.

“Anxiety” belongs to the cycle “*The Frieze of the Life: Poem about Life, Love and Death*”, including a lot of works which represent different themes. The work deals with the fear of living and it put the typical background of *The Scream* together with a group of appalling people similar to subjects painted in the *Evening on Karl Johan Street*.

Actually, “Anxiety” is a mixture of these two paintings because Munch, in all these pictures (but also in other works of the same period) wanted to focus on a particular topic: the pain of human beings during their life and the strong and perpetual **anxiety** they feel.

A woman stands in front, but the people behind her appear male. Many of the faces in the back are blurred out and everyone is wearing black with a hat.

The passers-by standing in a line on the Oslo bridge have pale and sufferings faces like, without expression and feelings. The subject, compared to the previous works, is no more the “single”, but a group, a crowd. Here the theme of anxiety becomes a collective problem, a common feeling of anguish although everyone lives it in loneliness. They still feel alone and are scared by the possibility to be devoured by a threat. Their hidden anxiety makes them “aliens” apparently without personalities.

Long an curvy brush strokes underline the deformity of the faces. This is the main cause of the existential discomfort.

In the painting there is a wide array of colors used by the artist. Munch created a tumultuous skyline with intense orange and yellow lines, which leads into dark purples and blacks on the ground, symbol of a depressed and upset state.

The contrast between warm and cool colors might be the expression of the duality between unbalanced forces of human soul, an irrational and a rational one: the “Eis” and the “I”, as Freud defined, and as the expression of the impossibility to show both of them.

He used also shadows and rings of colors around the human figures. It isn't an original choice. In the past light around the head was a clear symbol of characters' divine nature. For the first time the halo around the figures indicates a human feeling, the anxiety, the fear, the sense of threat originated by Death.

“My art is an attempt to explain to myself my relationship to life” Munch said. The relationship with the lives of so many of his characters, like the anxious woman with the bonnet in the foreground an anxiety that we carry.



E. Munch, **Madonna**, hand-coloured lithograph, 1895, Oslo, Munchmuseet.



E. Munch, **Madonna**, oil on canvans, 1893/94, Oslo, Munchmuseet.

Between 1894 and 1895, the impressionist artist Edvard Munch, produced five oil paintings and countless lytographies titled “Madonna”. Even if there are not so many differences among the various works, lytographies, that were not subject to censorship, shows the themes more explicitly.

The picture represents a naked woman during the moment of pleasure: her back is arched; her arms are bent behind the body; and her head is reclined and abandoned to excitement. The red lips and the pale complexion make the face of the woman provocative and macabre at the same time. Her black hair hang down shoulders and breast. The result is the observer's emotional involvement.

The woman has an emblematic red halo above her head and there are curvy lines roughing out her profile all around .

In the lithography Munch adds a red frame in which there are some spermatozoa and a white foetus in the lower left corner; moreover the figure is more stylized and the background is black and blue. The movement created by the author makes impossible sketching an axis of symmetry, neither for weights nor for colors. The only source of light is the protagonist herself, who shines in contrast with the dark background.

The main colors are black and red, symbols of death, passion and blood. Red is the frame, red are the lips of the woman and red is the halo that, losing the traditional gold, becomes an emblem of sexual excitement. It has to be underlined the strong link between *Eros* and *Tanathos*, love and death, pleasure and inevitable sufferance if it is impossible to have pleasure without pain, and everything that at first sight seems to make us happy, will bring us to suffer at the end.

In "Madonna" the link with the tradition is broken by the demystification of Christianity. Holy figures are profaned and connected to blasphemous themes: sexual excitement and pain. In this picture the virgin inspires indecent feeling and could be mistaken for a prostitute.

This work is entirely coherent with the mood of Munch and of his time. The sad life of this artist brought him to a strong pessimism, which is evident in all of his works. In his paintings he showed loneliness, anxiety, illness, sickness, madness and death. Here in particular he represents a skeleton foetus, emblem of pain that begins even before birth. The foetus could symbolize evil contamination of the entire world; Jesus Christ that, conscious of his destiny, shows his sadness; life as born of sin; or death. But those are only hypotheses and the only certainty is that the virgin has lost her traditional chastity.

Munch tragically reflects the crisis of his time: the crisis of tradition, of the spiritual beliefs of contemporary human being, culminating in the Christian faith. Through turning Christians gospels upside down, the artist portrays the decline of mankind, invaded by bourgeois capitalism and by technology, that have relegated the spiritual part of men in the background.

The same mood is evident in all Munch's works, from "the Scream" to "anxiety", from "Madonna" to "Vampire", from "Desperation" to "the day after".

CAPITOLO 8 IL NOVECENTO

PARAGRAFO 1.8 L'ART NOUVEAU EUROPEO

A cavallo tra XIX e XX secolo, si assiste alla nascita nelle diverse nazioni europee di una nuova tendenza artistica, che assume nomi diversi a seconda del paese in cui viene a svilupparsi: *Modern Style* (“stile moderno”) in Inghilterra; *Art Nouveau* (“arte nuova”) in Francia; *Secession* (“secessione”) in Austria; *Jugendstil* (“stile giovane”) in Germania; *Nieuwe Kunst* (“nuova arte”) nei Paesi Bassi; *Modernismo* o *Arte Jòven* (“arte giovane”) in Spagna; *Stile Horta* (da Victor Horta, che ne fu massimo esponente in architettura) in Belgio; *Liberty* (dalla ditta di arredamento londinese *Liberty & Liberty Co.*) o *Stile Floreale* in Italia.

Poiché le singole correnti nazionali presentano tra loro origini e caratteristiche comuni, sin dall’inizio del ‘900 si è interpretata questa pluralità di movimenti come espressione di un’unica tendenza, per la quale si è adottata la dizione *Art Nouveau*, inizialmente riferita soltanto alla scuola francese.

L’*Art Nouveau* (generalmente intesa) rappresenta probabilmente uno degli esempi più clamorosi nella storia dell’arte di rapporto tra estetica e funzionalità, tra opera e contesto che la genera. Il valore del legame che questa forma artistica ebbe con la realtà sociale, culturale ed economica è paragonabile per importanza e profondità, facendo diversi passi indietro, a quello che ebbero i cicli di affreschi, cristiani soprattutto, per il pubblico analfabeta del Medioevo.

Il movimento affonda le sue radici nella seconda rivoluzione industriale e allo stesso tempo ne è il superamento, la risposta artistica. L’industrializzazione aveva condotto l’uomo alla creazione di nuovi materiali, come vetro, ghisa e acciaio; la produzione in serie e la meccanizzazione del lavoro avevano provocato un consistente abbattimento dei costi e un enorme aumento della produttività, ma allo stesso tempo avevano privato gli oggetti di cura e raffinatezza. È proprio questa ragione a spingere il grafico, decoratore, pubblicitista e pittore William Morris, nel 1861, a fondare la *Morris, Marshall, Faulkner & Co.*, una ditta di arredamento e decorazione che mirava a restituire dignità estetica all’oggetto e a renderlo un prodotto artigianale, delle tecnologie e dei materiali più all’avanguardia. L’esperimento ha un ulteriore e decisivo sviluppo nel 1888, quando Morris fonda la *Arts and Crafts Exhibition Society*, un’associazione di arti e mestieri, facendo, oltre alle tecnologie e ai materiali moderni, anche della produzione in serie.

La produzione di oggetti di uso comune che non avevano più il prezzo inaccessibile di un pezzo unico, ma che risultavano comunque pregevoli esteticamente, comportò l’apertura dell’industria a una fetta di mercato più ampia rispetto a quella della società precedente, coinvolgendo la borghesia medio-piccola, sino a quel momento impossibilitata all’acquisto di pezzi di qualità e disinteressata rispetto alla mediocrità dei prodotti industriali popolari.

La lezione di Morris fu emblematica per lo sviluppo del movimento in tutta Europa: l’arte divenne un fenomeno commerciale che per la prima volta entrò nelle case della popolazione in maniera massiva. Ogni campo, dall’architettura alla pittura, all’arredamento e all’edilizia fu investito dalla innovativa freschezza di una corrente che per la prima volta ricercava la bellezza negli oggetti di tutti i giorni, fondendo qualità estetica e funzionalità, facendo nascere, di fatto, il design. Di fondamentale ispirazione a tal proposito fu la teoria sull’architettura di Eugène Viollet-le-Duc, che promuoveva un utilizzo “onesto” dei materiali, cioè la realizzazione di edifici che rispecchiassero nella forma esteriore la propria struttura e che quindi mostrassero già nell’aspetto la loro funzionalità. L’utilizzo dei nuovi materiali sopra citati contribuì in modo importante in questa direzione. Si affermò inoltre il decorativismo, che faceva dei disegni fitomorfi e zoomorfi studiati con cura e nel dettaglio, del ricorso a linee curve e sinuose (il cosiddetto “colpo di frusta”) piuttosto che perpendicolari o incidenti e del richiamo all’arte giapponese il proprio marchio di fabbrica; tipica del periodo, in architettura, invece, è la tripartizione delle bucatore, la rinuncia all’ordine e lo

sperimentalismo, riscontrabile, ad esempio, nell'operato di Anton Gaudì a Barcellona, attraverso (giusto per citare qualche esempio) l'adozione della tecnica del *trescandis*, che di fatto anticipa il collage, o la fusione tra Neogotico, motivi ispirati alla natura e l'esuberanza disordinata ed eccentrica dei suoi progetti.

Veicolo di circolazione importante di questo nuovo gusto borghese, fu l'enorme quantità di manifesti, locandine, riviste e cartoline che i progressi nel settore della grafica permisero di realizzare, conferendo all'*Art Nouveau* una dimensione pubblica e quasi propagandistica. Il movimento divenne espressione del mutamento sociale del proprio tempo, l'ascesa della borghesia, ed ebbe le sue vetrine internazionali nelle numerose Esposizioni di quegli anni, tra cui quella parigina del 1900 e quella di Torino del 1902.

Seppur di breve durata, la stagione dell'*Art Nouveau* risulta essere stata, oltre che l'ultima corrente dai caratteri unitari di paese in paese – il Novecento vide affermarsi delle più svariate avanguardie – soprattutto una delle più rivoluzionarie. Mai l'opera d'arte era stata resa tanto popolare e vicina a ogni singolo individuo; mai messa tanto in discussione per il proprio ruolo funzionale; mai "svenduta" come un prodotto di massa. Sebbene lo stile formale si sia perduto nel tempo, resta ancora oggi decisivo il contributo offerto da questo movimento per gli sviluppi del concetto di arte in sé per sé.

D lì a poco in Germania si verificherà meglio la fusione tra forma e funzione con caratteri socio-economici legati indissolubilmente all'architettura e al design. Sarà, in campo internazionale, l'esperienza del Bauhaus di Gropius e la nascita del movimento "razionale" di Le Corbusier.

L'Art Nouveau di "Casa nostra"

"Con l'*Art Nouveau* cominciarono a cadere le maschere e il ferro venne in vista. E, nelle prove migliori, col ferro, il vetro, la ceramica, il legno, la pietra: tutti a nudo, a scoprire la loro vera funzione, e tutti legati secondo la forma nuova"¹

Il 1860 fu un anno critico per Catania e l'intero Meridione: alla vigilia della nascita di uno stato nazionale, le imposizioni piemontesi, la crescente crisi economica e la crisi del feudalesimo costrinsero numerose famiglie a lasciare le campagne per le città, provocando la nascita di veri e propri "quartieri-slums". Questi quartieri -formati da numerose casupole addossate l'una all'altra in spazi piccolissimi- sfidavano qualsivoglia norma igienica in favore di sporcizia, aria malsana, povertà, violenza e miseria. La situazione, nonostante i molti progetti realizzati (illuminazione a gas, ferrovia, sistemazione di via Etnea), rimase tale per molti anni.

A dare nuova speranza fu la decisione del sindaco Marchese di Casalotto di creare un Ufficio Tecnico e porvi alla direzione gli architetti Filadelfio Fichera e Bernardo Gentile-Cusa, il cui obiettivo principale era la sistemazione igienico-sanitaria del capoluogo etneo. La prova più tangibile di questo loro impegno arrivò nel 1879 quando fu redatto e messo in atto il Piano Regolatore Gentile-Cusa. Il progetto urbanistico prevedeva una disposizione ortogonale delle vie in modo da creare una vera e propria griglia, tagliata da est ad ovest da una serie di viali intervallati da grandi piazze che congiungessero Piazza Marconi con Via Messina. L'intervento purtroppo non diede una vera e propria soluzione al problema dei quartieri-slums (che continuano, tristemente, ad esistere tutt'oggi) in quanto, più che igienizzati, furono nascosti dietro le appariscenti facciate dei palazzi delle vie del centro.

Ma, nonostante tutto, la nostra era una città in piena crescita; fu per il suo fermento economico e culturale che fu designata come città ospitante l'Esposizione Agricola Siciliana, inaugurata il 14 Aprile 1907. Il progetto per la costruzione di uno spazio adatto a tale evento fu affidato all'architetto Luciano Franco. Come luogo della grande mostra si scelse Piazza d'Armi (oggi Piazza Verga), ampliata con uno spianamento di 100.000 mc di lava. Lo stile scelto per l'Esposizione (tra le mille proteste dei più Accademici) fu proprio l'*art nouveau* di casa nostra, il Liberty.

Franco progettò una grande galleria quadrangolare che faceva da cintura al giardino nel quale sarebbero stati ospitati uffici, chioschi e padiglioni. Il lungo prospetto era archeggiato e

¹ Antonio Rocca; *Il Liberty a Catania*, 1984

caratterizzato dalla presenza di tre portali d'accesso (dei quali quello centrale era il più importante) che ricordavano le origini arabe e saracene della nostra bella Isola. I tre portali erano affiancati da pilastri gugliati, al vertice dei quali trionfavano, nei due portali laterali, le allegorie di Catania, Messina, Palermo, dell'agricoltura, dell'arte, della navigazione, del commercio e del lavoro; mentre sul grande portale principale, ad ali spiegate, presenziava la Gloria. Superando uno dei portali d'accesso si entrava in un vestibolo archivoltato, il cui soffitto era stato affrescato da Alessandro Abate con la rappresentazione di contadini e dei pagani in uno scenario idillico; mentre le pareti erano decorate con festoni naturaleggianti.

L'esempio Liberty della grande cintura quadrangolare pensata da Franco fu seguito dagli architetti che realizzarono i vari chioschi, uffici e padiglioni; esempi per lo più bassi e modesti tra i quali è però possibile il chiosco Patriarca e, specialmente, quello Inserra come modelli architettonici.

Il chiosco Patriarca era un edificio a pianta quadrata nel quale colonnine binate reggevano cupolette orientaleggianti. Su ogni prospetto un archivolt decorativo con all'interno una conchiglia sormontava un festone floreale di memoria latina; sotto questo, un pannello liscio faceva largo al nome della ditta. È uno stile che richiamava da un lato l'architettura severa di Olbrich, dall'altro i curiosi ingressi della metro parigina di Guimard.

Per il chiosco della ditta cementizia Inserra, l'architetto Tommaso Malerba progettò un edificio che mischiasse sapientemente lo stile gotico-orientaleggiante con l'Arte Nuova; ottenendo uno degli esempi liberty più importanti nella storia della nostra Città. L'edificio, a pianta rettangolare, era interamente archivoltato. A fare da protagonista era il portale in pieno stile Liberty: a coda di rondine rovesciata, il portale era tripartito da colonnine binate sopra le quali si ergevano paraste gugliate; l'intera superficie della facciata era ricoperta da decorazioni fitomorfe e naturaleggianti, in particolare, nel punto in cui le paraste incontravano l'arcone d'accesso, una vera e propria esplosione di rose riempiva la facciata. A coronare il tutto, tra le guglie, l'insegna con il nome della famosa ditta.

Nonostante gli edifici dell'Esposizione siano stati demoliti nel 1911, il loro impatto sulla Città fu tale da vedere, a partire dal 1907, il nascere di numerose ville Liberty ad opera dei più famosi architetti siciliani dell'epoca: Basile, Malerba, Fichera, Lanzerotti, Sada. tra queste sono certamente da citare villa Bonaiuto, villa Majorana, il cine-teatro Odeon, il teatro Sangiorgi, la clinica Clementi, villa Manganelli, e tanti altri palazzi di famigli di spicco del tempo; ma, almeno in questa prima parte introduttiva della nostra opera, ci soffermeremo più sui caratteri generali dell'*Art Nouveau* di casa nostra, dall'architettura alle arti minori, riservandoci uno studio più approfondito di alcune delle opere sopracitate per i paragrafi seguenti di questo capitolo.

Caratteristica principale di Liberty catanese è l'intreccio tra tutte gli stili che si sono succeduti nella nostra Isola e l'*art nouveau*. Il prodotto di questo eclettismo è un'arte nella quale decorazioni semplici ma frequenti rendono un'opera complessa nel suo intero.

Gli archivolti e le bucatore, tripartite secondo il gusto Nuovo, richiamano alla mente gli archi arabi e gotici; mentre i festoni naturaleggianti ben ricordano il periodo barocco; così come lo ricordano la ripresa di decorazioni pagane, la numerosa presenza di volute fitomorfe, e l'uso frequente di colonnine tortili. Richiami ad un'arte più antica sono invece le moltissime trabeazioni e marcature orizzontali, palesemente ispirate all'architettura greca; mentre torri merlate ricordano castelli feudali.

Ma l'intreccio non avviene solo col passato: il ferro battuto prende il posto della pietra lavica, creando un contrasto tra bianco e nero, tradizionale nell'architettura catanese; allo stesso modo, i laterizi vengono sostituiti da nuovi materiali, principalmente vetro e ghisa, che ne assumono il ruolo di copertura.

Il Liberty catanese (e siciliano in genere) è dunque l'ennesima dimostrazione che l'interazione tra culture diverse non può creare altro che meraviglie, stupore e creatività, spingendo chiunque al di là delle sue capacità artistiche e intellettuali.

PARAGRAFO 2.8 IL LIBERTY A CATANIA

VILLA BONAJUTO

Edificata dal grande architetto Paolo Lanzerotti e dal geometra Domenico Corsaro all'inizio degli anni '30 del secolo scorso in Corso Italia 266, Villa Bonajuto è diventata purtroppo uno dei simboli del degrado estetico e urbanistico della nostra città, quando il 5 giugno 1985 ne fu demolita la parte occidentale, con notevoli danni a tutte le murature della sala centrale e a circa la metà delle strutture orizzontali, per costruire un nuovo palazzo. I lavori furono fortunatamente bloccati per l'indiscutibile interesse culturale dell'edificio, di cui fu decretata la ricostruzione, tuttora in corso, non senza alcuni cambiamenti rispetto alla struttura originaria.



Paolo Lanzerotti, *Villa Bonajuto*, 1931, Catania (immagine dopo la ricostruzione).

La villa si sviluppa su due piani “scanditi” con alta frequenza da bucaure che portano grande luminosità all'interno dell'edificio. Pur essendo uno degli esempi di maggiore importanza del Liberty catanese, si nota come Villa Bonajuto manchi di alcune caratteristiche tipiche dell'architettura di questo stile, che ebbe enorme fortuna nella nostra città: l'utilizzo di materiali all'avanguardia, come il ferro battuto, solitamente adoperato nella realizzazione dei balconi, così come i diffusissimi ornamenti fitomorfi e zoomorfi, risultano assenti nella villa. Squadrata, monumentale ma semplice nelle sue linee, essa mostra chiari debiti nei confronti dell'architettura secessionista austriaca (si pensi all'eleganza ordinata, composta e mai troppo complessa, quasi minimalista, di Olbrich per esempio nel Palazzo della Secessione e Vienna).



Joseph Maria Olbrich, *Palazzo della Secessione*, 1898-99, (fotografia da piattaforma internet), Vienna.

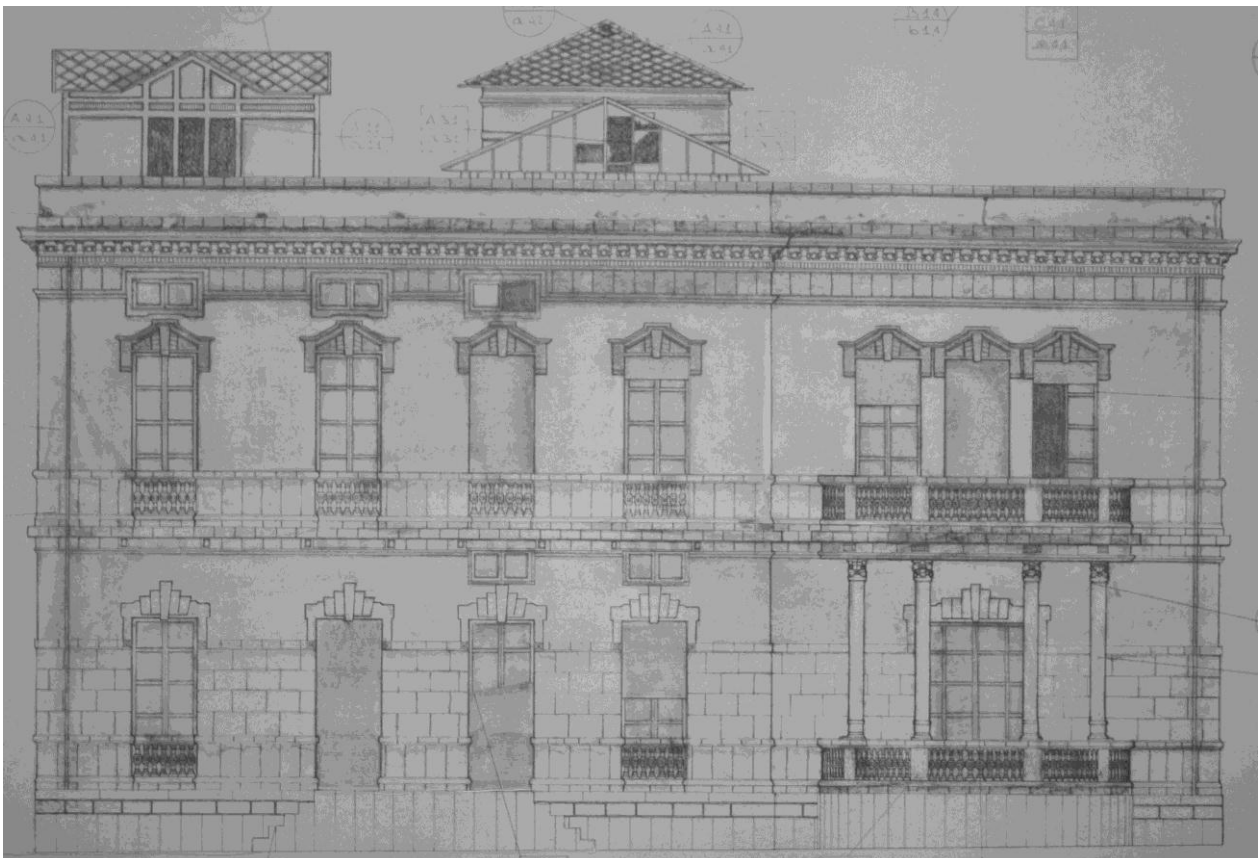
Alcuni “eccessi” stilistici, come la scarsa corrispondenza tra la facciata e il retro o preziosismi quali i dadi sui capitelli, tuttavia, risultano forse privare leggermente di armonia ed equilibrio l’opera di Lanzerotti, richiamando alla mente l’esuberanza del Barocco, estremamente presente a Catania. Non è improbabile supporre, quindi, che gli straordinari monumenti del centro cittadino abbiano esercitato la loro influenza sull’architetto nella realizzazione della villa.



Villa Bonajuto, prospetto principale, Nord (dopo le demolizioni del 1985)



La facciata che dà su Corso Italia si segnala per il loggiato a pianta quadrata presente al centro, in corrispondenza dell'ingresso. Le due colonne sormontate da due capitelli (messi in evidenza nelle tavole dei particolari), insieme alle due paraste ai lati del portico, impostano una volta a vela sopra la quale si erge un terrazzo delimitato da una balaustra in pietra (vedi particolare costruttivo) Il balcone è inquadrato da una mostra aggettante, che fa da raccordo con il sovrastante e caratteristico attico a torretta dalle bucaure tripartite, peculiarità dell'Art Nouveau.



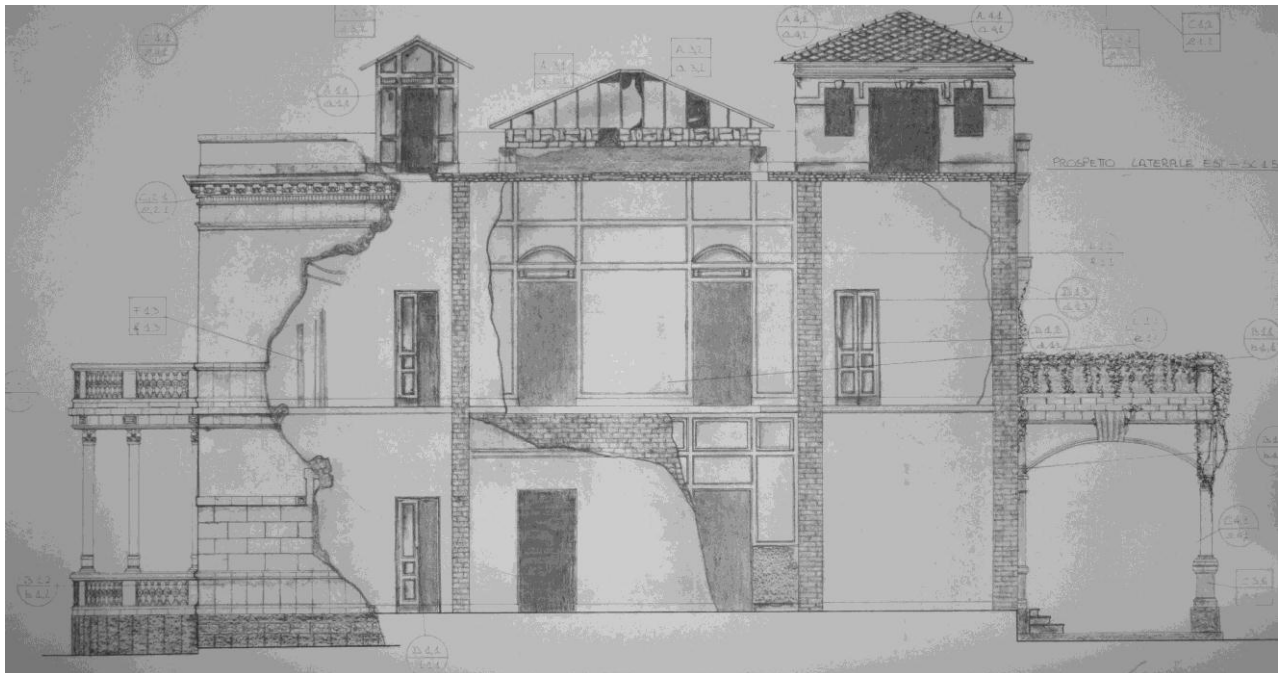
Villa Bonajuto, prospetto Sud (rimasto intatto dopo le demolizioni del 1985)

Sul retro del palazzo, quindi, si distingue, decentrata sulla destra (ancora una volta poco armonicamente), una terrazza semicircolare sorretta da colonne, che circoscrivono a loro volta lo spazio di un'altra identica terrazza sottostante; entrambe, nuovamente, sono delimitate da balaustre. Ritroviamo ampi terrazzi anche sulle facce laterali della villa, questa volta sostenuti da robusti pilastri al piano superiore, o, al piano

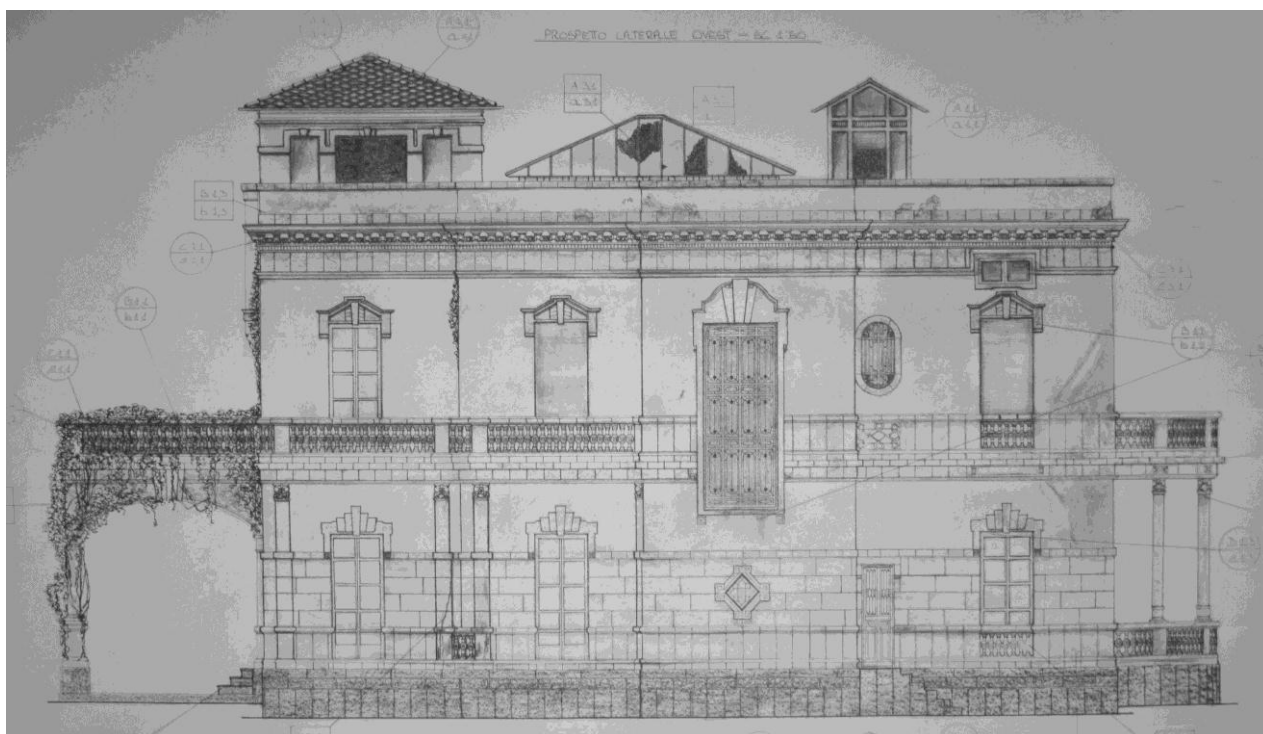
inferiore, più stretti e fondati su un basamento a nemmeno un metro da terra. Il cornicione, infine, è supportato lungo tutto il perimetro della villa da eleganti mensole.



Villa Bonajuto, terrazza semicircolare, (fotografia della villa dopo la ricostruzione 2015/16.)



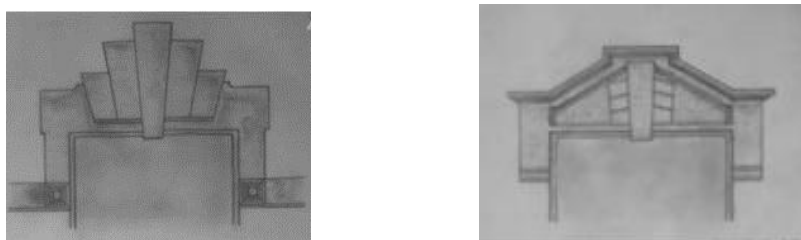
Villa Bonajuto, prospetto Est (dopo le demolizioni del 1985)



Villa Bonajuto, prospetto Ovest (rimasto intatto dopo le demolizioni del 1985).



Villa Bonajuto particolari decorativi – capitelli-balaustra



Villa Bonajuto particolari decorativi – frontoni e timpani

VILLA MANGANELLI



Progettata inizialmente ai margini della città, oggi Villa Manganelli si trova in una delle strade più importanti di Catania, Corso Italia, che all'epoca dell'edificazione era appena stata inaugurata.

La villa fu commissionata dal principe Manganelli in occasione delle sue terze nozze e i lavori iniziarono nel 1907. Quest'opera è l'unica a Catania dell'architetto palermitano Ernesto Basile.

L'architettura della villa è caratterizzata da una struttura eclettica che rievoca gli antichi castelli turrati con uno stile innovativo.

Originariamente l'opera fu realizzata in posizione dominante rispetto alla città, su un'altura e sul lato sud fu costruita un'ampia scalinata che conduceva ad una recinzione con una merlatura che ricordava le cinte murarie dei castelli normanni. Oggi tutto ciò è stato sostituito da alcuni edifici moderni che ospitano le poste e che hanno eliminato ogni contatto che la villa aveva con la città, rimanendo chiusa dietro a cancelli invalicabili e stranianti.

Il prospetto del piano terra è circondato da una fascia a bugnato, elemento tipico dei palazzi nobiliari rinascimentali, che sottolinea l'importanza dell'edificio. Questa fascia, inoltre, trasmette solidità e mostra il radicamento al terreno della struttura. Al contrario il primo piano e il tetto a falde, divisi da un semplice cornicione di chiusura, sono molto leggeri.

Il progetto si basa su una struttura principale molto semplice, un edificio a due piani rettangolare con una corte al centro. La pianta principale è stata però arricchita con numerosi elementi di disturbo:

- avamposti in pietra al centro di ogni prospetto, sia a piano terra che a primo piano, con ampi fornicati a tre arcate;
- due torrette laterali ruotate di 45° sul lato sud, elementi tipici delle ville liberty. Queste due torri terminano con un tetto a pagoda, anch'esso elemento liberty che alleggerisce la costruzione;
- un portico sul prospetto ovest, che costituisce la base della terrazza del piano nobile che si affacciava sulla città;
- bow windows sulla facciata nord, altro elemento liberty;
- un'ulteriore torre, più grande delle altre due nell'angolo nord-ovest.

L'architetto Basile divenne un famoso esponente del modernismo internazionale e del liberty italiano. In quest'opera è evidente la volontà di evocare i vari stili architettonici delle diverse epoche, amalgamandone i vari tratti in maniera eccelsa.

Villa Manganelli non fu mai abitata e ora è utilizzata per organizzare ricevimenti. Nel 1947 fu venduta a due famiglie catanesi, i Mirone e i Palumbo. I nuovi proprietari decisero di demolirla per fare spazio ad un'opera dell'architetto Wright, fortunatamente però l'ingegnere Mancini, all'epoca direttore dell'ufficio tecnico comunale, riuscì a bloccare i lavori, inserendo l'edificio nella lista dei beni culturali da salvaguardare.

Questa villa è anche stata utilizzata come set per il famosissimo film di Luchino Visconti, "Il Gattopardo".



Villa Manganelli, (fotografia che la pone come parte integrante della città).

VILLA CLEMENTI



La villa Clementi è un noto esempio dell'architettura liberty che si sviluppa a Catania nei primi anni del '900. Essa, infatti, presenta specifiche caratteristiche proprie di altri palazzi e ville del tempo, come il palazzo Paternò di Raddusa progettato dallo stesso Sada. Tutte le ville liberty che studiamo infatti presentano i medesimi obiettivi: innanzitutto l'uso di forme e ornati attinti da più stili architettonici. Il progetto segue le linee tracciate dal committente, ma viene formalizzato, arricchito ed interpretato dall'architetto che ne diventa l'unico artefice. Inizialmente l'espressione tendeva alla replica del modello storico, il linguaggio e le forme realizzavano il più possibile un'architettura in stile; poi si intraprende la strada della mescolanza di più linguaggi. Sada infatti non è il solo progettista di queste residenze, ma è certamente l'esponente più in vista e più documentato sinora. I volumi delle ville semplici sono ricchi di riseghe, sporgenze e portici, la tribuna di tradizione settecentesca viene sostituita dalla loggia, luogo simbolo dell'apertura verso il paesaggio, spazio interno e esterno dell'abitazione, segno del cambiamento. Al volume viene sovrapposto un apparato stilistico che diventa il tema dell'architettura. Inoltre, in questo periodo entra in gioco nella tipologia della villa anche uno spazio che tradizionalmente appartiene ai paesi freddi e che si riferisce al ricovero delle piante: l'orangerie. Il giardino d'inverno che in gergo viene chiamato serra e che attraverso le strutture in ferro battuto entra a relazionarsi con gli interni caratterizza alcune tra le più prestigiose abitazioni signorili di Catania.

Villa Clementi

Tra il 1901 e il 1904 l'architetto Carlo Sada, autore del Teatro Massimo Bellini nei primi anni del '900, progetta e dirige i lavori per la costruzione della clinica medica del professore Gesualdo Clementi, situata tra il viale Regina Margherita e la piazza Santa Maria di Gesù.

L'architetto realizza l'edificio prestando molta attenzione alle moderne esigenze di uno stabilimento medico dettate dall'esperienza dello stesso Clementi. Così le stanze destinate ai malati sono poste a levante e a mezzogiorno, e al piano terra, forato dal grande portale centrale circoscritto da sei balconi, l'ingresso e il vestibolo, la sala d'aspetto, gli ambulatori ed alcune stanze per il ricovero dei malati.

Al primo piano, oltre le stanze per la degenza, Sada progetta due grandi finestroni che consentono l'entrata da protagonista della luce, simbolo di salute e prosperità per il sanatorio, e che delimitano un balcone a tre luci sormontato da un abbaino di forma circolare, inserito entro complesse volte ed elementi decorativi che ricordano un gusto eclettico caro a Sada.

Due grandi finestre sul tetto spiovente accentuano il ruolo primario della luminosità e concorrono a disegnare un corpo agile e vivace intriso dai principi fondamentali dell'architettura liberty: una

struttura nella quale gli elementi portanti coincidono con quelli decorativi e nella quale la massa è il più possibile svuotata.

Le cronache locali parlano di un edificio concepito come una struttura all'avanguardia nella quale si prevedeva un impianto di climatizzazione, un asciugatoio a vapore ed un laboratorio per le analisi al microscopio.

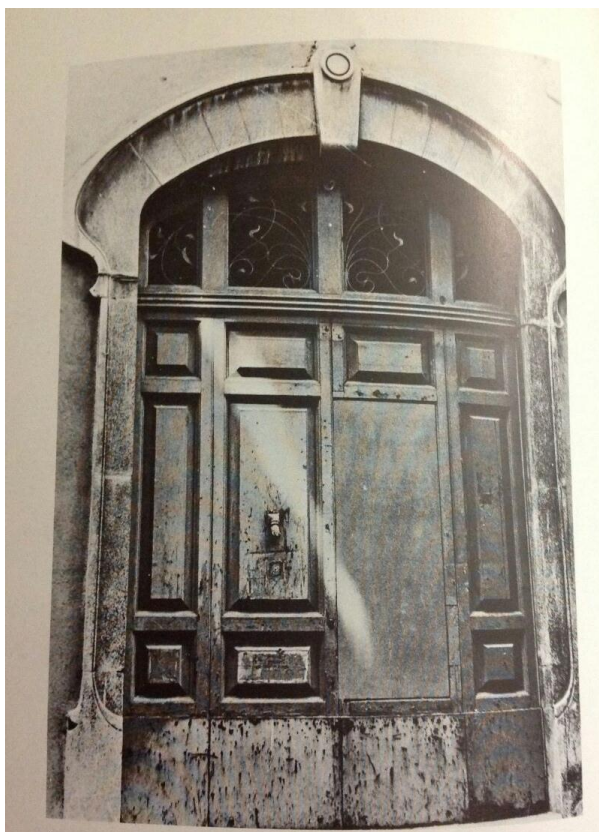
Nel complesso, l'edificio concepito da Carlo Sada tende ad assumere il carattere tipologico della villa urbana, tanto che, per un periodo, il Sanatorio venne riconosciuto come "Villa del Gesù".

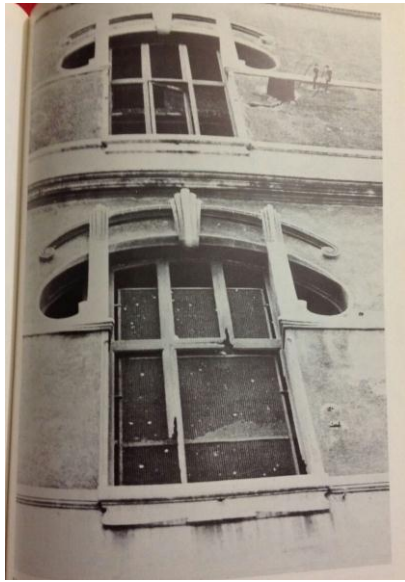
PALAZZETTO IN VIA MONTE SANT'AGATA

Situato in una piccola traversa che collega Via S. Euplio a Via Etnea, via Monte Sant'Agata, questo palazzetto in Stile Liberty non può passare inosservato all'occhio di uno spettatore che si trova a passare per quella via.

La facciata di questo edificio è uno dei più preziosi esempi di architettura Liberty a Catania.

Il portone d'ingresso, che in una foto realizzata nel 1984 (contenuta all'interno del libro di Antonio Rocca "Il Liberty a Catania") mostrava i segni del tempo passato, che ora però è stato ristrutturato e ridipinto, è circondato da una cornice di pietra bianca. La ghiera (o archivolto) si tende alle estremità dell'arco a creare una curva per poi ritornare dritta fino ai piedi della cornice, conferendo un effetto di morbidezza e sinuosità. A concludere lo sviluppo verticale del portone contribuiscono i tre montanti incastrati tra le frustine curvilinee e filiformi che si estendono sotto l'arco su un vuoto nero, creando affascinanti e quasi incantanti ghirigori. Tutte queste linee curve e sinuose richiamano soggetti appartenenti al mondo vegetale, e rappresentano chiaramente l'appartenenza di questo palazzetto allo Stile Liberty, di cui una delle principali caratteristiche è appunto l'assenza di spigoli vivi, l'eliminazione dell'angolo a 90° e il ricorso a motivi fitomorfi, di cui il famoso "colpo di frusta" è il principale emblema.





Il Palazzetto si sviluppa su due piani ed entrambi sono costituiti da una fila di quattro finestre, di cui solo le due centrali sopra il portone non hanno uno sbocco su un balcone.

Le finestre presentano una struttura in qualche modo simile a quella del portone. Anche in esse la cornice bianca si tende e si allarga in corrispondenza dell'arco formando una curva che però è spezzata da i due pilastri che proseguono dagli stipiti, che tagliano lo sviluppo della finestra e che all'estremità superiore si presentano come dita di una mano che incontrano l'altro arco; quest'ultimo si estende in maniera analoga all'arco effettivo ma è solo accennato sulla parete.

Entrambe le cornici che circondano le finestre e il portone coniugano perfettamente l'utilità strutturale con la bellezza formale, altro elemento fondante dello stile Liberty ma anche dell'Art Nouveau più in generale.

L'edificio presenta inoltre la tripartizione delle bucaure, ovvero la tripartizione dello spazio delle finestre, anch'esso un carattere invariante dell'architettura Liberty.



Infine, l'ultimo dei numerosi elementi riconducibili allo stile Liberty è rappresentato dai balconi, realizzati in ferro battuto e modellati seguendo motivi curvilinei e fitomorfi. Il ferro battuto è infatti un materiale introdotto grazie alla Rivoluzione Industriale e di cui gli architetti dell'Art Nouveau fecero largo uso

Recentemente è stata inserita, per coprire quella che prima avrebbe dovuto essere una apertura accanto al portone principale, ma che ora sembra murata, una stampa del fotografo Giovanni Ruggieri, che raffigura un bambino che sembra entrare dentro il palazzo a curiosare cosa si nasconde all'interno.

Questa stampa contribuisce a creare un'atmosfera suggestiva e quasi magica intorno a questo splendido palazzetto.

CINE-TEATRO DIANA (arch. Paolo Lanzerotti)

Il 24 dicembre del 1925 fu un giorno memorabile per Catania: il barone Pancari inaugurò il cine-teatro Diana. Situato nel centro di Catania (nei primissimi metri di Via Umberto), l'edificio ebbe una duplice valenza: da un lato, quel palcoscenico che “mediante un dispositivo meccanico unico del genere in Italia può protendersi nella sala o arretrarsi per parecchi metri nel tempo di qualche minuto” (Il Giornale dell'Isola, 26.12.25) era emblematico del movimento di emancipazione culturale del Mezzogiorno; dall'altro, l'inno “Giovinezza”, sottofondo all'inaugurazione, e la proiezione della pellicola “Maternità” erano i chiari sintomi del tramonto dell'Art Nouveau. Oggi, causa la chiusura del punto Mondadori lì sito, non è più possibile vedere l'interno dell'edificio; ci appresteremo quindi a descriverne la sola facciata.



A rendere l'edificio degno di nota è la sapiente mescolanza di semplicità strutturale e finezza decorativa. L'immobile, diviso in due piani, è diviso in tre campate regolari da paraste variamente decorate.

Il piano terra è caratterizzato da un bugnato in pietra lavica che fa da base a quattro paraste (due ai limiti della costruzione e due centrali, a creare le tre campate) decorate geometricamente. In ogni campata si apre un portale d'ingresso rettangolare; sopra i portali corre un fregio scanalato ed interrotto solo dai capitelli delle paraste, decorati con elementi fitomorfi, e da due cubi decorativi in corrispondenza di ogni portale.

A dividere piano terra e primo piano è una cornice marcapiano; su questa poggiano le paraste ioniche e tre basse balaustre che riempiono lo spazio delle campate. Si nota già come il primo piano sia molto più decorato del piano terra, sul quale risalta.

Ogni campata è tripartita per mezzo di piccole paraste corinzie che dividono lo spazio in modo che la bucatina centrale sia il doppio di quelle laterali. Le paraste reggono un architrave scanalato che ricorda molto da vicino quello del primo piano.



Sopra il fregio troviamo un timpano tripartito decorato con elementi fitomorfi; questo si erge a partire dallo stesso piano d'imposta di un arco a tutto sesto tripartito da due paraste lisce in corrispondenza delle due corinzie, l'archivolto dell'arco è diviso in tre cornici ed in corrispondenza del concio di chiave troviamo una decorazione che riporta alla memoria i concetti tuscanici.

Le paraste ioniche del secondo piano reggono un architrave tripartito sul quale si erge un piccolo attico che ospita la scritta "DIANA", insegna del cine-teatro. Sull'attico sporgono delle mensole che reggono la balaustra della terrazza. Questa corre continua ed interrotta soltanto da dei pilastri più sottili in corrispondenza delle paraste che tripartiscono le campate del primo piano, e da alcuni più importanti in corrispondenza delle paraste che scandiscono il ritmo dell'edificio in tre campate; ogni pilastro riprende le decorazioni delle paraste.



CINEMA ODEON

Intorno agli anni Venti a Catania si affaccia un nuovo stile caratterizzato da articolate geometrie, semplicità di forme planimetriche, dinamismo visuale, equilibri fra "vuoti" e "pieni" e dei chiaroscuri. Queste espressioni figurative sono caratterizzate da una varietà di elementi architettonici derivanti in particolar modo dal Barocco (lesene bugnate, frontoni spezzati) che tuttavia vengono reinterpretati e innovati, prendendo il nome di Art Decò. Gli artisti di quest'epoca sono i veri e propri testimoni del mutare della realtà sociale e culturale catanese in quanto mostrano le capacità di cambiamento e rinnovo ideologico non adottando passivamente ciò che avviene in Europa, ma cercando sempre di rinnovare con i propri mezzi espressivi l'ambiente estetico catanese, così da rendere la città pronta all'apertura ai nuovi scenari architettonici internazionali.

In via Corridoni, perpendicolare alla via Umberto, l'architetto Carmelo Aloisi progetta nel 1931, su commissione di Salvatore Serrano, il cine-teatro Odeon che, seppur con un ritardo temporale, può esser considerato come un prototipo storico dell'Art Decò catanese.

All'impianto planimetrico distribuito in modo organico e dinamico tra gli spazi destinati allo spettacolo, alla hall, scale di accesso alle tribune e ai palchetti - caratterizzati da forme cubiche, colori tenui e decori a zig zag, secondo la geometria "spezzata" del nuovo stile (caratteristiche presenti soprattutto nei soffitti e nella decorazione della cupoletta ellittica) - L'architetto Aloisi contrappone nella parte esterna una facciata tripartita verticalmente e composta orizzontalmente da due fasce autonome: ognuna di esse si presenta come se fosse un "pannello" lavorato singolarmente. Nella fascia inferiore si trovano tre arcate piene proporzionate -decorate da putti (rimando all'arte classica, tuttavia sempre rielaborata e resa incisiva dal "fraseggio" Decò) e da caratteri in ottone che riproducono la scrittura "Odeon cine teatro" - affiancate a loro volta da lesene lapidee che ne ornano la parte bassa. Nel loro stesso asse sono presenti anche dei porta-lampada stilizzati in pietra che ne sottolineano e scandiscono la tripartizione verticale.

Questo edificio, che conserva il ricordo della Catania "storica", nella complessità della sua facciata, può essere considerato come una scultura composta da piani e strutture sovrapposte, da elementi architettonici plasmati nella pietra, effetti luce dati dai diversi materiali impiegati che rendono l'architettura essa stessa decorazione. Nel 1954 l'edificio fu ampliato di 10 metri sulla parte posteriore, secondo il progetto redatto e realizzato dall'ingegnere Pappalardo.

PARAGRAFO 3.8

MODULO 2 CLIL: MODERN ARCHITECTURE; LE CORBUSIER AND THE ORIGIN OF RATIONALISM.

Modern architecture developed, according to history, as a result of social and political revolutions. After the Great War, throughout Europe a number of pressing social and urban issues arose due to the massive movement of people from the countryside to the cities. The need to increase the amount of available housing as well as to modern movement what was already existing became a priority. New urbanization desperately needed to provide infrastructures as streets, subways, railways, electrical lines and running water. Others see Modern architecture as primarily driven by technological and engineering developments. Still other historians regard Modernism as a matter of taste, a reaction against eclecticism and the lavish stylistic excesses of Victorian and Edwardian architecture.

This modern architecture is a new architectural style that emerged in many Western countries in the decade after First World War. It was based on the "rational" use of modern materials, the principles of functionalist planning, and the rejection of historical precedent and ornament. Twentieth-century rationalism derived less from a special, unified theoretical work than from a common belief that the most varied problems posed by the real world could be resolved by reason. In that concept it represented a reaction to historicism and a contrast to Art Nouveau and Expressionism. Modernism was the dominant rationalist movement of the 1900s. It basically aimed to employ new materials suited to the spirit of industrialization and free architects from the bondage of styles, which curtailed individual touches.

It was a movement organized on two different movements: Rationalism, called also Functionalism and the Organic Architecture. These two movements used the innovations about new materials as glass, steel, reinforced concrete and new technologies as the framework (or skelton) of a building showed by Le Corbusier in 1918 during Stoccarda' s Universal Exposition (Maison Dom-ino).

The works of early Modernists Ludwig Mies van der Rohe and Walter Gropius in Germany and Le Corbusier were mostly products of socio-political revolutions. Following First World War, the German Modernist ventured into new structures that "meet social needs." The Bauhaus design school resulted from this venture. Bauhaus became identified as the "International Style," adopted by many Modern structural designs in various countries.

It breaks away from cookie-cutter design and traditional aesthetics and aims to create home designs that go beyond "standard" ideas. Modernist architecture takes inspiration from the project itself - if the project is meant to showcase something, house something particular, or be occupied by a particular person, Modern architecture's aim is to design for each unique situation and to be inspired by its purpose.

It is typically free of clutter and unnecessary elements. The goals of the project are clarified at the start, and only the features that are required are included in the design. Residential homes are often stripped down to showcase the architectural design of the home - the focus will be on the space itself, rather than on any decor or details not relevant to the overall design. Homeowners following a Modern aesthetic believe strongly in the idea of "Less is More" (Adolf Loos)! Modern tastes enjoy simplicity and clarity. Homes will be clean, functional, and simple. There are varying degrees of Modernism - some will opt for the strict design sense of true Minimalism, while others prefer to incorporate the minimalist aesthetics of Modernism in conjunction with their own personal style. Choosing your own design elements in the way of using colours, textures, and interesting furnishings will help create a more unique Modern style. Rather than concealing the nature of the home, Modern style wants the viewer to see the inner-workings and the true nature of the project.

Materials are shown in the natural form and are showcased. Nothing is hidden or altered to look like something else. It's introduced a visual expression of structure as opposed to the hiding of structural elements. Exposed beams, open floor plans, and structural elements are exposed to the viewer. The

idea of a sense of “Truth” is present in the home, where all materials and architectural elements are bare and revealed honestly.

Modern architects love lines; in many Modern designs, you will find strong linear elements and bold horizontal and vertical features. They use materials at 90 degrees to each other. This focus is much more prominent in Modern design and is less important in other, more traditional, building styles. Lines of Modern architecture tend to be straight and angled rather than curved, however organic lines can sneak their way into Modern home design. Instead of opting for the traditional triangular-based or craftsman style roof lines, Modern architecture dares to push the envelope on roof design. Homes might have multiple roof lines at different levels, showing off the complexity of the overall design and the uncommon silhouette of the structure. Varying lines and elongated vaulted ceilings, as well as interesting overhangs or unusual linear elements are mixed to create a more unique statement. This focus on the exterior design in one of the highlighting feature of Modern design. The house exists as more than simply a home - it is an artistic and sculptural statement. Many mid-century homes use windows extensively to bring in light. These homes often feature floor-to-ceiling windows and lots of sliding doors. They may also include “clerestory” windows that are set high in the walls of a home to let in light while preserving privacy. Most include an open living/dining/kitchen area, often accented with a fireplace as a kind of gathering point. Mid-century homes played with their use of space, with floors divided on split levels or through “sunken” spaces designed for conversation or lounging. Prominent features of modern architecture include open interior floor plans with fewer walls.

Instead of interior walls functioning as support walls, they serve more as room dividers or for appearance. In many homes, “pony walls” extend from the floor to just below the ceiling, separating rooms while allowing them to share light. Multiple rooms open into a large patio or atrium, designed to extend square footage and blur distinctions between the indoors and outdoors: exterior building materials are glass and steel. Modern architecture almost always incorporates the topography (natural materials) of the land it is built on within the home's design. An excellent example of this is “Kaufmann’s house”, called “Fallingwater”. Other designs seamlessly connect the interior with the exterior through glass walls.



F.L. Wright, *Fallingwater*, Bear Run (Pennsylvania), 1935-37 (outside and inside).

Many mid-century modern homes blended established materials such as wood and brick with then-newer materials such as man-made floorings. They also incorporated new technologies – such as radiant floor heat – and building techniques such as construction atop slab concrete foundations.

LE CORBUSIER AND “FIVE POINTS TOWARDS A NEW ARCHITECTURE”

Charles-Edouard Jeanneret-Gris, also known with the pseudonym of Le Corbusier, was a Swiss painter and sculptor but above all an architect and a city planner. He was only 17 years old when he worked to his first building and his growth can probably be attributed to his frequent travels around the world.

Thanks to his great talent and his “visionary genius” he can be considered without doubt as the most representative exponent of Rationalism in architecture.

His “five points towards a new architecture”, contained in his theoretical essay “Verse one modern architecture”, published in 1923, laid the foundation of Rationalism and gave a substantial contribute to this new architectural style, based on the aim to combine form and function.

They take advantage of Industrial revolution’s introduction of new materials, especially of reinforced concrete, whose extraordinarily versatile features had been understood by the architect, who chose it as the symbol of his innovation. These five points towards a new architecture are:

- **Pilotis** - in the buildings the load bearing walls disappeared to be replaced by columns which are usually called “pilotis” and on which the whole weight of the structure lays. They don’t have to be located necessarily along the perimeter of the building, but they can also be internal to the map.

- **Roof garden** (according to Rationalism) - every portion of grass you take away to build your house has to be used to create a garden on the house’s roof. Sand and roots inhibit infiltrations of water and plants and trees create a comfortable living space. Reinforced concrete’s resistance to traction allows this vertical kind of building.

- **Free ground** - the presence of pilotis, and the consequent loss of the load bearing function of the walls, allowed to freely arrange the floors and the different rooms of a building.

- **Free design of the façade** - in buildings pilotis are set back from the façade, which is made free from any structural function and becomes only an isolated wall. This technique allows, for example, the use of glass for the whole facade, including the corners (as Meyer and Gropius did in the Fagus Factories).

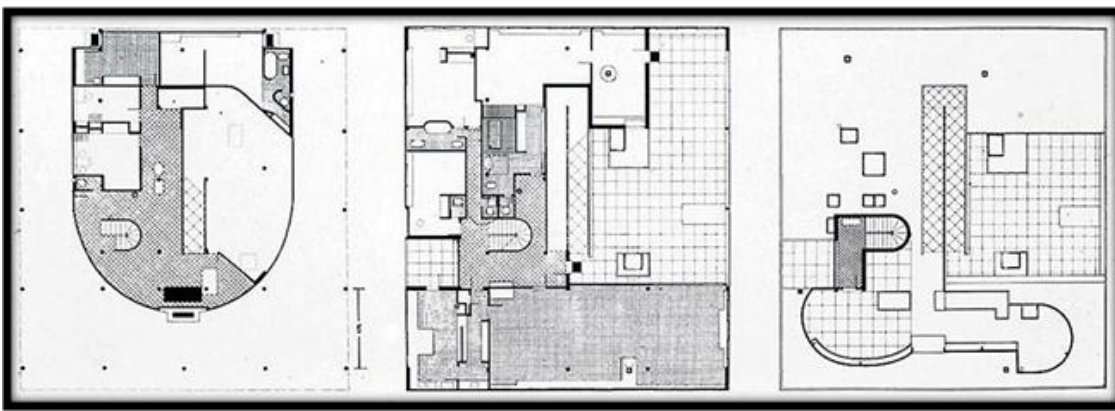
- **Horizontal windows** - connected to the freedom in building the facade, the windows don’t need interruption caused by the pilotis but they can run in an uninterrupted line around all the facade, and also from one side of the building to another. Because of their appearance these windows are also known as “narrow windows”.

These five points have become essential in every building after Rationalism, but they find their best-known application in a Le Corbusier’s masterpiece, “Villa Savoye”.



Le Corbusier, *Ville Savoye*, 1929, Poissy.

This beautiful private residence was built in 1929 in Poissy, a little town of the French region Ile-de-France. All the five points can be clearly identified, starting from the evident external pilotis, which sustain the whole building and leave empty the ground space, that, for example, can be used to park cars.



Moving upwards, on the first floor the narrow windows perfectly separate the walls into two identical parts; they run around all the house, on each facade, and are essential to give the building perfect brightness. On the upper floor there is the roof garden and a solarium, which conveys an idea of quietness to the building and also adds a natural component to the reinforced concrete structure. The living room opens onto a pensile garden which is separated from it by a big glass window. The access to the roof garden and to the solarium, but also to the first floor, is allowed by one of the fundamental element of Le Corbusier's architecture: the stairs. They are, apart from pilotis, the other load-bearing element of a building. In "Ville Savoye" stairs start from the basement and get into the solarium, where they are covered by a reinforced concrete parapet, which stands out from the level of the building.

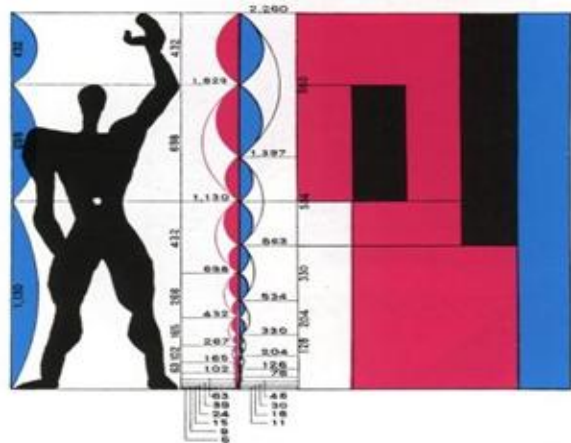


Le Corbusier, *Ville Savoye*, 1929, Poissy

The presence of inwards pilotis reveals the absence of load bearing walls, which have just a decorative function. This is translated into the use of the last of the five points, the free ground, which gives the building an elastic aspect because it can be freely modelled. Le Corbusier's project started from people's need to determine how space should be distributed, but it also became a social project: Le Corbusier would have wanted to start a project of urban development of Buenos Aires, using the example of "Villa Savoye". This new architectural style had shaken the way of building houses, so Le Corbusier has become a real "piloti" of modern architecture all around the world.

After the Great War there was a massive movement of people from the countryside towards cities; new urbanization inevitably needed to provide housings and all type of services such as schools, hospitals, streets and obviously electrical lines and running water. Indeed architecture had to overhaul its own character and find a new standardized building system for the reorganization of construction work. Le Corbusier in his plans follows the research of the best simplicity and functionality, refusing ornamentalations and using new materials: metal and reinforced concrete. The Swiss architect, on the basis of the model of Athens Parthenon, example of measure and proportion, gives to his works a strong social care: he tried to realize cheap dwellings that allows to everybody a fair life. In general Le Corbusier's architecture idea could be set in the Modern Movement and in particular in Rationalism that has the objective of study the functions carried out in each structure; in this way form follows function, a principle summed up by Mies van der Rohe's aphorism "Less is more". Aspiring to the ideal of establishing general parameters that would limit construction costs while promoting living spaces for everyone, in 1946 Le Corbusier theorized the Modulor: the median height of a man with one arm raised (2,26 m overall) was considered as a scale of reference constructing buildings and urban spaces. Recalling the Renaissance's example this theory highlights the utopian wish of Le Corbusier's projects which aimed at absolute harmony.

Le Corbusier elaborated various urban design theories, according to principles of efficiency, hygiene and beauty, that he published in his 1953 volume "The Radiant City". His most important projects realized for urban residential architecture were "Unités d'habitation" or housing units: it represents the culmination of his thoughts on designed space for living. "Radiant City" located in Marsille is a striking example, rising 17 floors to a height of 56 metres, hosts 337 apartments for about 1800 people. It also has a whole floor devoted to shops, a hotel, a swimming pool, gymnasium, kindergarten and solarium on the roof. Rising on its cut off-conical shaped columns, this impressive building, similar to a "beehive", was designing as a "machine to live" intended like a city's submultiple.



ELENCO DELLE CLASSI E DEGLI ALLIEVI COINVOLTI

I C LICEO CLASSICO

- ARTE CRETESE E MICENEA: CITTA' PALAZZO E CITTA' FORTEZZA, CERAMICA DALLO STILE GEOMETRICO AL NATURALISTICO;
- EVOLUZIONE DELLA SCULTURA NEI TIMPANI DEI TEMPIO GRECO: GORGONEION DI CORFU', TEMPIO DI APHAIA AD EGINA, FRONTONI DEL PARTENONE AD ATENE;
- ARTE ROMANA A CATANIA: TEATRO, ACQUEDOTTO, ANFITEATRO, TERME (ACHILLEANE, DELL'INDIRIZZO, DELLA ROTONDA);
- ARTE NORMANNO-SVEVA (CHIESA DI SANTA MARIA A RANDAZZO, CUBA DI SANTA DOMENICA A CASTIGLIONE).

CESAREO MIRIANA, CINNIRELLA ALESSANDRO, COSTA CLAUDIO, D'AQUINO DOMENICO, DE ANGELIS GAETANO, FERRO ALESSANDRA, GENOVESE MARTA, GIUMMARRESI BARBARA, IUCULANO PALMA CARMELA, MARRAFFINO GRAZIANA, MONACO LEONARDO, PALERMO IRENE, PRIVITERA GIUSEPPE, REITANO ANDREA, SCIASCIA CLARA, SCUDERI EMAMNUELE, SCURSUMI CANTARELLA GIULIA, SOLARINO ALDO, SORACE ORAZIO.

II C LICEO CLASSICO

- EVOLUZIONE DELLA PALA D'ALTARE DA PIERO DELLA FRANCESCA A GIORGIONE;
- CONFRONTO TRA IL RINASCIMENTO FIORENTINO E VENETO.
- EVOLUZIONE DELLA BASILICA DI SAN PIETRO DA QUELLA PALEOCRISTIANA AL PIAZZALE DI BERNINI;
- ARTE BAROCCA

AMATO ILENIA, BIONDI MICHELE, BONAFEDE NICOLO', CAVALLARO CLAUDIA, D'ARRIGO PAOLA, DE CRISTOFARO GIOVANNI, DIPIETRO GIULIO, FARO GLORIA, GALLINACCI GABRIELE, GENTILE ARDREA, JURATO ALESSANDRO, LICCIARDELLO GIOVANNI, MANNINO CRISTINA, MAZZUCA ELISA, MELCHIORRE BENEDETTA, NEGRETTI ELEONORA, PAPALE GIUDITTA, PIANA MARTINA, PILLERA LUDOVICA, PINO LUCREZIA, PUGLISI NOEMI, REMIREZ GIADA, SCALIA MICHELA, STAZZONE FRANCESCO, VEERASAMY MIRIANA.

III C LICEO CLASSICO

- CONFRONTO TRA "LA LIBERTA' CHE GUIDA IL POPOLO" DI DELACROIX E "IL NAUFRAGIO DELLA SPERANZA" DI GERICAULT
- IL GIAPPONISMO NELL'ARTE DELL'OTTOCENTO E NELL'OPERA DI VINCENT VAN GOGH
- IL LIBERTY A CATANIA, VILLA CLEMENTI, VILLA BONAJUTO;
- L'ARCHITETTURA FASCISTA A CATANIA
- IL FASCISMO ARTISTICO ITALIANO TRA MUSSOLINI E SIRONI.
- MODULI CLIL 1 E 2: E. MUNCH COME PRECURSORE DELL'ESPRESSIONISMO, LE CORBUSIER E IL RAZIONALISMO.

ALEO VIOLA, ANZALONE CLAUDIA, CALDERONE EDOARDO, CALI' ALICE, CAMPISI CLARA, CARUSO GRAZIANA, COSENTINO FABIO, D'ANGELO ANTONELLA, GULISANO ALICE, LA ROSA GIULIA, MARINO GIOVANNI, MUSUMECI CHIARA, NICOTRA MARCO, RACINA EVELINA, RAPISARDA VIVIANA, RUGGERI BEATRICE, RUSSO SAMUELE, SCURSUMI CANTARELLA DAVID, SPECIALE FRANCESCO, TULLIER ELENA, TRACINA' LUCIANO, VASTA CRISTINA.

I B LICEO ARTISTICO GUTTUSO

- REALIZZAZIONE DI ALCUNI MANUFATTI DALLA FORMA E DAL COLORE DELL'ANTICA GRECIA (Olpe, Lekythos, Anfora).

ARICO' ROBERTA, BARONE DARIO SANTO, BRIGUGLIO STEFANIA, COSTANZO SEBASTIANO, DI GRAZIA FEDERICA, GRECO ADRIANA, MAUGERI REBECCA, MESSINA ANTONINO, MUSCOLINO MARIACHIARA, MUSUMECI SALVATORE RICCARDO, NARCISI NOEMI, NUCIFORA GIULIA, PAPPALARDO CHIARA, PAPPALARDO, GIULIA, PENNISI DENISE CARMEN, RACITI SOFIA, RAITI FRANCESCO, RUSSO CARMEN, SCANDURRA NOEMI ROSARIA, TRIMARCHI GIORDANO, TULIPANO MARIO.

I A LICEO CLASSICO

- ARTE CRETESE E MICENEA
- EVOLUZIONE DELLA SCULTURA NEI TIMPANI DEI TEMPIO GRECO: GORGONEION DI CORFU', TEMPIO DI APHAIA AD EGINA, FRONTONI DEL PARTENONE AD ATENE;
- ARTE ROMANA A CATANIA: TEATRO, ACQUEDOTTO, ANFITEATRO, TERME (ACHILLEANE, DELL'INDIRIZZO, DELLA ROTONDA);
- ARTE NORMANNO-SVEVA (CHIESA DI SANTA MARIA A RANDAZZO, CUBA DI SANTA DOMENICA A CASTIGLIONE).

AMICO ALESSIA, ANASTASI DANILO, ARFO' ALESSIA, CARDI' ANTONINO, CASTELLO EDOARDO, CAVALIERE MATTIA, DENARO MARTINA, DI MAURO ADRIANA, DRAGO ALICE, FAZIO ANNAMARIA, FERRAROTTO IRENE, GRASSO FRANCESCA, GRASSO GIORGIO ANGELO, INGRASSIA ANTONIO, LA ROSA SALVATORE, ELISA LANZAFAME, MESSINA MESSINA, NDIAYE SAMUELE KHADIME, PALERMO FRANCESCO, PISANO GIULIA, POLLINO FABRIZIO, RASINO ELISABETTA, SILVESTRI MIRTA MARIA, VALENTI GIOVANNA, ZANGHI' GIUSEPPE.

II A LICEO CLASSICO

- EVOLUZIONE DELLA PALA D'ALTARE DA PIERO DELLA FRANCESCA A GIORGIONE;
- CONFRONTO TRA IL RINASCIMENTO FIORENTINO E VENETO
- EVOLUZIONE DELLA BASILICA DI SAN PIETRO DA QUELLA PALEOCRISTIANA AL PIAZZALE DI BERNINI;
- ARTE BAROCCA

AMATO MIRIAM, ARDITA ELENA, AZZOLINA MARINELLA, CALI' ALFONSO, CARONARO SALVATORE AUGUSTO, COSTANTINO LAURA, FRANCESCHINO GIORGIO, IANNITELLO ERIKA, MANCINI MARIANNA, MASTROIANNI LEONARDO, MOLINO SOFIA, MOSCHITTA VITO, NICOTRA SOFIA, PIRA KRIZIA, STIVALA MICOL.

I I LICEO CLASSICO

- ARTE CRETESE E MICENEA
- EVOLUZIONE DELLA SCULTURA NEI TIMPANI DEI TEMPIO GRECO: GORGONEION DI CORFU', TEMPIO DI APHAIA AD EGINA, FRONTONI DEL PARTENONE AD ATENE;
- ARTE ROMANA A CATANIA: TEATRO, ACQUEDOTTO, ANFITEATRO, TERME (ACHILLEANE, DELL'INDIRIZZO, DELLA ROTONDA);
- ARTE NORMANNO-SVEVA (CHIESA DI SANTA MARIA A RANDAZZO, CUBA DI SANTA DOMENICA A CASTIGLIONE).

ANELLO ROBERTA, BORGNANNI ENRICO, CASTRO TANCREDI, CATANIA ALESSIA, CEGLIE LUCREZIA, CONDORELLI GIOVANNI, CRISTALDI MARGHERITA, DI FIORE ALICE, DI STEFANO ENRICO, FALANGA MARCO, FALLICA RICCARDO, GAGLIANO IOLE, GAROZZO GAIA, IOZZI MARTINA, MARLETTA SARA, NICOSIA CAROLA, NICOTRA SIMONA, NIGRA TOMMASO, ORTOLEVA GINEVRA, PELLEGRINO ANDREA MARIA, PETTI ANGELO, RUSSOTTO GIULIO, SCALIA GRAZIA LUCREZIA, SCEBBA GINEVRA, SCIRE' BRIALEI ANTONIO, VERZI' ARIANNA, ZUCCARELLO SIMONE.

II I LICEO CLASSICO

- EVOLUZIONE DELLA PALA D'ALTARE DA PIERO DELLA FRANCESCA A GIORGIONE;
- CONFRONTO TRA IL RINASCIMENTO FIORENTINO E VENETO
- CHIESA RINASCIMENTALE DI SANTA MARIA DI GESU' A CATANIA;
- LE MADONNE DEI GAGINI.

BALDELLI GIULIA, BORGNANNI EDOARDO, BONFIGLIO TEA, BRANCA MARIA VITTORIA, BUCCHERI MARTA, CASABURI TOMMASO, FICICCHIA MIRIAM, FISICARO MARTINA, GIANGREGORIO GAIA, GIONGRANDI GIULIANA, GIUSTOLISI DAVIDE, GUTTA' MARIANNA, LANZAFAME LAURA, MARINO FEDERICA, MESSINA GIULIANA, MISURACA MATTIA, MONTEFORTE LORINA, MUSCATO BENEDETTA, NARCISI ANDREA, RAMPULLA MICHELE, RAPISARDA ENRICO SIMONE, RICCIOLI ANDREA, ROMANO CARLA, SIRACUSANO DELFINO, SPAGNOLO MANFREDI, TERNULLO ROBERTA, VASQUEZ FRANCESCO.

E per l'attenzione e cura del dettaglio dimostrata si ringraziano gli allievi Giummarresi Barbara, Palermo Irene, Sciascia Clara I C, Fiscaro Martina II I, Amato Ilenia, Cavallaro Claudia, Dipietro Giulio, e Veerasamy Miriana II C, Marino Giovanni e Speciale Francesco III C Liceo Classico, Costanzo Sebastiano I B Liceo Guttuso.

Si ringraziano, altresì, il Prof. Sebastiano Catanzaro per il progetto plastico e pittorico sulla ceramica greca e il Prof. Antonino Vecchio per l'aiuto nella realizzazione degli oggetti ceramici.

INDICE

Il percorso attuato si sviluppa secondo il seguente organigramma:

1. **CAPITOLO 1: ARTE CRETESE E MICENEA**
 - **PARAGRAFO 1.1** Civiltà cretese
 - **PARAGRAFO 2.1** Civiltà micenea
 - **PARAGRAFO 3.1** I vasi e le ceramiche cretesi dall'astrazione alla natura come protagonista.
 - **PARAGRAFO 4.1** La pittura parietale.
2. **CAPITOLO 2 ARTE GRECA**
 - **PARAGRAFO 1.2** Pittura vascolare
(ERRATA CORRIGE DI ARTISTICAMENTE – PRIMA PARTE, anno 2014/15)
 - **PARAGRAFO 2.2** Evoluzione del timpano triangolare nell'architettura greca: Gorgoneion di Corfù, Tempio di Athena Aphaia ad Egina, Partenone ad Atene.
3. **CAPITOLO 3 TESTIMONIANZE DELL'ARTE ROMANA A CATANIA**
 - **PARAGRAFO 1.3**
ACQUEDOTTO
ANFITEATRO; l'anfiteatro in Piazza Stesicoro.
TEATRO
TERME: Terme dell'Indirizzo, Terme della Rotonda, Terme Achilliane.
4. **CAPITOLO 4 ARTE ARABA IN SICILIA**
 - CUBA DI SANTA DOMENICA
 - CHIESA DI SAN CATALDO, PALERMO
 - CHIESA DI SANTA MARIA, RANDAZZO -CT.
5. **CAPITOLO 5 ARTE RINASCIMENTALE**
 - **PARAGRAFO 1.5** Evoluzione del genere Pala d'altare da Piero della Francesca a Giorgione.
 - **PARAGRAFO 2.5** L'Arte fiamminga
 - **PARAGRAFO 3.5** La pittura Tonale
 - **PARAGRAFO 4.5** Le Madonne dei Gagini in Sicilia
 - **PARAGRAFO 5.5** Chiesa di Santa Maria di Gesù, Catania.
 - **PARAGRAFO 6.5** La cultura artistica fiorentina a confronto con quella veneta durante il Rinascimento (tra '400 e '500).
Architettura e pittura in area fiorentina:
 - Palazzo Rucellai
 - Palazzo Strozzi
 - Palazzo Medici-Riccardi
 - Masaccio
 - Botticelli
 - Michelangelo e la genesi della Cappella SistinaArchitettura e pittura in area veneta:
 - Palazzo Vendramin-Calergi
 - Basilica palladiana
 - Bellini
 - Tintoretto
6. **CAPITOLO 6 LA BASILICA DI SAN PIETRO TRAL IL RINASCIMENTO A IL BAROCCO. Da BRAMANTE A BERNINI.**
 - Progetto di Bramante
 - Progetto di Raffaello
 - Progetto di Antonio da Sangallo
 - Progetto di Michelangelo

- Progetto di Maderno
 - Progetto di Bernini e sistemazione di Piazza San Pietro Roma
 - **PARAGRAFO 1.6** L'arte Barocca tra il XVI e il XVII secolo: Riforma e Controriforma
7. **CAPITOLO 7 L'OTTOCENTO**
- **PARAGRAFO 1.7** Confronto tra due opere del Romanticismo francese: “**La zattera della Medusa**” e “**La libertà che guida il popolo**”.
 - **PARAGRAFO 2.7** Ancora uno sguardo all'Ottocento: l'influenza del Giappone.
 - **PARAGRAFO 3.7 Vincent Van Gogh**: relazioni con la cultura giapponese.
 - **PARAGRAFO 4.7 Modulo 1 Clil** in lingua inglese: Eduard Munch and the origin of Expressionism.
8. **CAPITOLO 8 Il Novecento**
- **PARAGRAFO 1.8** L'Art Nouveau europeo e il Liberty italiano.
 - **PARAGRAFO 2.8** Il Liberty a Catania
 - **PARAGRAFO 3.8 Modulo 2 Clil** in lingua inglese.

BIBLIOGRAFIA

- Autori vari, *Vivere l'arte*, vol. 1 L'antichità e il medioevo, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori – ARTE, 2012.
- Adorno, Mastrangelo, *Espressioni d'Arte*, vol. 1 Dalla preistoria al Rinascimento, Casa editrice D'Anna, 2006.
- Autori vari, *Storia dell'arte*, vol 1 Dalle origini al Gotico internazionale, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori – ARTE, Pearson, 2012.
- Adorno, Mastrangelo, *Espressioni d'Arte*, vol. 2 Dal Seicento ai giorni nostri, Casa editrice D'Anna, 2006
- Autori vari, *L'arte di vedere*, vol. 2 Dal Rinascimento al Rococò, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori – ARTE, Pearson, 2014.
- Cricco, Di Teodoro, *Itinerario nell'Arte*, Versione azzurra multimediale, vol 1 Dalla preistoria a Giotto, Zanichelli, 2012.
- Cricco, Di Teodoro, *Itinerario nell'Arte*, Versione azzurra multimediale, vol 3 Dall'Età dei Lumi ai giorni nostri, Zanichelli, 2012.
- Dorfles, Vettese, Princi, *Arte e artisti*, vol. 3 Dall'Ottocento ad oggi, Atlas, 2015.
- Luigi Pirandello, I giganti della montagna, Oscar Mondadori editore, 2011.
- Stokstad, Cothren, *Windows on Art*, A clil-oriented approach to the History of art, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori – ARTE, Pearson, 2014.
- Vettese, Princi, *Contemporary Art*, Clil, Atlas, 2015.

Tutti gli allievi hanno partecipato alla stesura dei testi con le loro ricerche ed elaborazioni grafiche. Sono anche state utilizzate delle immagini fotografiche realizzate dagli stessi e acquisite da piattaforme multimediali e libri di testo (come indicato nella suddetta bibliografia).